Луи Армстронг Американский Гений

Джеймс Линкольн Коллиер

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Автор книги, известный американский исследователь и историк джаза, знаком советскому читателю по своей работе «Становление джаза».

В монографии, посвященной творчеству выдающегося американского музыканта Луи Армстронга (1900-1971), автор ярко и профессионально рассказывает о пути становления своего героя, отказываясь от традиционной для прессы США романтизации «суперзвезды». Дж. Коллиер показывает, как коммерциализация культуры, расовая дискриминация помешали полному осуществлению огромного дарования трубача, композитора, певца. Повествование о личной жизни Армстронга охватывает широкий круг его коллег-музыкантов, что создает достаточно многоплановую панораму американской музыкальной жизни середины XX века.

Книга иллюстрирована.

Рекомендуется специалистам-музыковедам и широкому кругу читателей.

- ДЖЕЙМС ЛИНКОЛЬН КОЛЛИЕР
  - АМЕРИКАНСКИЙ ГЕНИЙ
  - ПЕЧАЛЬ И УЛЫБКА АРМСТРОНГА
  - К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ
  - ПРЕДИСЛОВИЕ
  - Глава 1
  - Глава 2
  - Глава 3
  - Глава 4
  - Глава 5
  - Глава 6
  - Глава 7
  - Глава 8
  - Глава 9
  - Глава 10
  - Глава 11
  - Глава 12
  - Глава 13
  - Глава 14
  - Глава 15
  - Глава 16
  - Глава 17
  - Глава 10

- Глава 19
- Глава 20
- Глава 21
- Глава 22
- Глава 23
- Глава 24
- Глава 25

ДЖЕЙМС ЛИНКОЛЬН КОЛЛИЕР

ЛУИ АРМСТРОНГ

АМЕРИКАНСКИЙ ГЕНИЙ

Перевод с английского

OCR — Александр Продан
alexpro@enteh.com

Коллиер Дж. Л.
Луи Армстронг. Американский гений: Пер. с англ. — М.: Радуга, 1987. — 424 с.

Автор книги, известный американский исследователь и историк джаза, знаком советскому читателю по своей работе «Становление джаза».

В монографии, посвященной творчеству выдающегося американского музыканта Луи Армстронга (1900-1971), автор ярко и профессионально рассказывает о пути становления своего героя, отказываясь от традиционной для прессы США романтизации «суперзвезды». Дж. Коллиер показывает, как коммерциализация культуры, расовая дискриминация помешали полному осуществлению огромного дарования трубача, композитора, певца. Повествование о личной жизни Армстронга охватывает широкий круг его коллег-музыкантов, что создает достаточно многоплановую панораму американской музыкальной жизни середины XX века.

Книга иллюстрирована.

Рекомендуется специалистам-музыковедам и широкому кругу читателей.

Джеймс Линкольн Коллиер — один из ведущих американских джазовых критиков. Его книги по истории и теории джаза опубликованы во многих странах мира. В 1984 году издательство «Радуга» выпустило русский перевод книги Коллиера «Становление джаза». По мнению многих авторитетов музыкального мира, эта работа стала одной из основополагающих в данной области искусствознания.

Как музыкант-исполнитель Дж. Л. Коллиер играл со многими известными джазовыми коллективами в США и за их пределами. В свое время он организовал ансамбль духовых инструментов «Хадсон Вэлли», специализировавшийся на исполнении музыки периода барокко. Коллиер является автором многих композиций и аранжировок для джазовых и духовых ансамблей. Созданный им учебник «Практическая теория музыки» используется во

многих учебных заведениях Соединенных Штатов.

Кроме теоретических и критических трудов о джазе Дж. Л. Коллиер опубликовал несколько детских книг. Будучи отмеченными специальными премиями, они вошли в списки обязательной детской литературы для чтения в американских школах.

Джеймс Линкольн Коллиер в 1985 году приезжал в Советский Союз как гость Союза композиторов СССР.

ПЕЧАЛЬ И УЛЫБКА АРМСТРОНГА

Джеймс Линкольн Коллиер назвал свою книгу «Луи Армстронг. Американский гений». Название броское и обязывающее. Оправданно ли оно, раскрыто ли автором в содержании книги? Попробуем разобраться.

Гений есть явление редкостное, исключительное. В какой бы сфере человеческой деятельности он ни выступал, будь то политика, наука, искусство, он всегда ошеломляет, переворачивает так называемый «здравый смысл», выламывается из сложившихся норм и правил, властно утверждая новые представления, новый взгляд на мир. Вместе с тем уникальность гения не означает, что он обособлен от времени и общества, в недрах которых рожден. У гения всегда есть точные исторические координаты. Он плоть от плоти своей эпохи, но одновременно и опережает ее, пророчески открывая новые горизонты видения и познания. Гений — естественное, наиболее полное раскрытие духовной сущности человека.

Говоря об искусстве, мы прежде всего отмечаем мощь творческого дара гения. Этот дар загадочен, необъятен. Благодаря ему гений способен общаться поистине со всем человечеством. В его творениях — особая красота, величие, совершенство. Это не замкнутый в себе, а широко раскрытый художественный мир, постоянно перетекающий из прошлого и настоящего — в будущее. Гений словно парит над временем, с легкостью преодолевая рубежи веков. Он бесконечен в своем развитии.

Можно ли сказанное отнести к Луи Армстронгу, джазовому музыканту, «развлекателю» (как он сам себя называл), всю свою долгую жизнь игравшему на трубе и певшему хриплым голосом незамысловатые популярные песенки в ночных клубах, барах, ресторанах и дансингах США и Европы? Можно, отвечает своей книгой Дж. Коллиер. И доказывает, и убеждает нас в этом.

Мысль автора ясна. Он исходит из того огромного значения, которое приобрел джаз в современной жизни. Новая, невиданная музыка, по складу и характеру развития не сопоставимая ни с одним из классических музыкальных жанров, она всего за несколько десятилетий стала явлением интернациональным. Джаз преобразил музыкальный облик нашего времени. Без него уже невозможно представить культуру XX века.

В этом искусстве, которое так удивило и стремительно завоевало мир, Луи Армстронг — своего рода символ. Говорить об Армстронге — значит говорить и о джазе, о его сложном пути, поисках, победах, поражениях. И напротив: историю джаза, от

истоков до наших дней, невозможно излагать в отрыве от жизни и деятельности самого Армстронга. Не только в сфере творчества, но и по «географии» (Новый Орлеан, Чикаго, Нью-Йорк, затем Европа) жизнь музыканта постоянно пересекается с ходом джазовой истории. «Армстронг» и «Джаз» как бы слились в сознании людей. Для многих это синонимы. Легко представить себе книгу о джазе с почти библейским зачином: «Вначале был Армстронг…» Здесь не будет никакого преувеличения.

И все же: в чем основная заслуга Армстронга перед джазом? Он — в полном смысле первооткрыватель этой музыки, пожалуй, самый яркий и талантливый исполнитель раннего джаза. В Новом и Старом Свете, на глазах у восторженной публики (речь идет прежде всего о 1920-1930-х годах), Армстронг создавал джаз, чеканил его оригинальный язык и форму, утверждал непреложность и безграничность джазового канона, действующего и поныне. Дж. Коллиер справедливо замечает: «Бывает так, что кто-то один, собрав в своих руках все нити, начинает ткать из них совершенно новый узор. Таким человеком в музыке стал Армстронг».

Именно он определил художественные ориентиры в джазе, реконструировал его первичные, внешне простые формы, нашел в них новые импульсы, выразительные средства, прежде остававшиеся незамеченными. Он поднял джаз на качественно иной уровень и тем самым оказал решающее влияние на музыкальные течения, которые впоследствии из него вышли, — рок-музыку и все ее разновидности. Наконец, Армстронг доказал, что джаз есть нечто большее, чем музыка, под которую едят, пьют и танцуют. Он продемонстрировал миру, что это искусство обладает особой эстетикой, что его экспрессивные ресурсы огромны, что джаз можно играть и изучать бесконечно, но так и не раскрыть его тайны.

Дж. Коллиер с уверенностью делает вывод: «Если бы не было Армстронга, то и весь наш современный музыкальный мир был бы иным. Вот почему его можно считать музыкальным гением своей эпохи». И позже добавляет: «Американским гением».

Действительно история Армстронга типична для Америки. Она не могла бы случиться ни в какой другой стране. Общество наложило на нее неизгладимую печать. Жизнь музыканта не просто вписана в действительность, но прямо из нее вытекает, объясняется ею. В книге Дж. Коллиера это показано наглядно. Одно из главных ее достоинств — историческая достоверность и целостность повествования. Автор видит Америку «в упор», представляет такой, какая она есть, — во всем ее размахе и кричащих контрастах, с характерным противостоянием

ослепительного богатства и неизбывной бедности, всесильных властителей жизни и малых мира сего. Не случайно Дж. Коллиер говорит о драме Армстронга. Его рассказ — безжалостно правдивый, горький и одновременно поучительный. Шаг за шагом проходит герой книги свой многотрудный путь — от трущоб Сторивилла к вершинам мировой славы.

Армстронг изведал все самое жестокое, унизительное, страшное, что только может быть в жизни. Атмосфера его детства и юности ужасает: вопиющая бедность, расовое угнетение, гангстеризм, наркомания, пьянство, продажные полицейские, продажные женщины. Фактически он жил в негритянском гетто, на самом дне американского общества. И все-таки люди и здесь оставались людьми. В беде поддерживали друг друга, стремились к лучшей жизни.

Читая книгу, особенно начальные ее главы, я ловил себя на мысли, что эти описания бедствий человеческих мне знакомы — отчасти по диккенсовскому «Оливеру Твисту», отчасти по горьковской драме «На дне». Та же бездна страданий, та же безысходность — и та же вера в высокое предназначение человека.

Малограмотные, влачившие жалкое существование, жители Сторивилла не имели доступа к настоящей, большой культуре. Но у них была музыка. Она заменяла им все. Именно в музыке новоорлеанского быта, в среде беднейшего негритянского люда, зарождались эмбрионы джаза. На этой почве всходил и удивительный талант юного Армстронга.

Дж. Коллиер прав, говоря, что «расовая принадлежность оказала такое же решающее влияние на формирование психики Армстронга, как нищета и постоянная заброшенность».

У Армстронга не было никакого образования, никаких музыкальных или философских концепций. Казалось, в его творчестве царит одна интуиция, порыв, и он беззаботно играет то, что приходит на ум. Однако на деле все было не так или не совсем так. В искусстве Армстронга правили те же законы, что и в любом высоком творчестве. Вдохновение, знание, опыт — еще не все. Подлинное искусство вырастает из личности и судьбы художника. Не иначе. Нужна напряженная внутренняя жизнь, неподдельные радость и боль. У Армстронга в достатке было и то, и другое.

Когда читаешь о его скитаниях, житейских бедствиях, нравственных страданиях, невольно задаешься вопросом: как из всего этого могла рождаться музыка, да еще такая, полная веселья и счастья? Но ведь рождалась! В жизни Армстронга не было никакой гармонии, покоя, уюта. А искусство его светилось, было

полно любви, поражало искренностью, простодушием.

Хочется назвать две артистические судьбы, на первый взгляд далекие, но в чем-то главном родственные Армстронгу, — судьбы Чарли Чаплина и Эдит Пиаф. Сколько совпадений, какое печальное сходство! Вот Чаплин, начало его жизни: детство среди шлака и мусора закопченных пустырей лондонской окраины, семья, брошенная отцом-пьяницей, нужда, голод, Хэнуэлский приют для сирот и бедных, наказание розгами, запомнившееся на всю жизнь… И редкие радостные минуты, когда мальчик убегал в соседний бар «Белая лошадь» — здесь была другая жизнь, звучала музыка!

Не меньше испытаний выпало и на долю Эдит Пиаф, прославленной французской певицы. «Бродяжка Эдит», клошарка, брошенная матерью, отданная на воспитание бабке, содержавшей публичный дом, годы болезней. Как и Армстронг, Пиаф не получила ни воспитания, ни образования. Она росла на задворках Парижа, среди падших женщин, воров, сутенеров. Если у Армстронга было много «отчимов», то у Пиаф — много «мачех». Вот ее слова: «Мне суждено было родиться на последней ступеньке социальной лестницы, на ступеньке, которая погружена в грязь и где не существует надежд» . И еще: «Моя жизнь была отвратительной. Это правда. Но моя жизнь была и восхитительной. Потому что я любила прежде всего ее, жизнь» . Эти откровенные, полные достоинства слова могли бы повторить и Чаплин, и Армстронг!

Преклоняясь сегодня перед великими артистами, великими личностями, не будем забывать выпавшие на их долю тяготы. Они победили! Победила воля, жизнелюбие, стойкость, вера в добро и правду.

Преодоление — вот движущая сила всякого истинного таланта.

Уильям Фолкнер сказал: «Я верю, что человек не просто выстоит, он восторжествует» . Его слова относятся ко всем людям, но более всего — к тем, кто боролся и сохранил свою честь в суровом поединке с судьбой.

Кроме сходства жизненных обстоятельств, есть еще одна важная черта, соединяющая Армстронга с самыми крупными творческими личностями разных эпох: безграничная преданность искусству, духовная самоотдача, осознание глубочайшей связи с публикой — связи, понимаемой как долг, оплачиваемый всей жизнью артиста. Конечно, сам Армстронг никогда не думал о себе столь возвышенно. Но он так жил, это было его сутью.

Вот лишь один штрих. Врач предостерегал больного Армстронга: «Луи, вы можете замертво упасть во время

концерта». А Армстронг отвечал: «Меня это совершенно не волнует… Доктор, как вы не понимаете? Я живу для того, чтобы дуть в трубу. Моя душа требует этого. Публика ждет меня. Я должен выйти на сцену. Я не имею права не сделать это». Слова эти впрямую перекликаются с тем, что говорил Сергей Рахманинов («Я не могу меньше играть. Если я не буду работать, я зачахну. Нет… Лучше умереть на эстраде»), говорили Федор Шаляпин, Артуро Тосканини, Давид Ойстрах, Артур Рубинштейн… Наконец, как не вспомнить старого клоуна Кальверо из фильма Чаплина «Огни рампы»! Все та же вечная заповедь Артиста, отдающего свое сердце людям, живущего и умирающего на сцене.

Цит. по: Кончаловская Н. Песня, собранная в кулак. М., Московский рабочий, 1965, с. 32.

Там же, с. 9.

Фолкнер У. Статьи, речи, интервью, письма. М., Радуга, 1985, с. 30.

Воспоминания о С. В. Рахманинове. М., Государственное музыкальное издательство, 1961, Т.2, с. 231.

Джеймс Коллиер не приукрашивает жизнь Армстронга. В его повествовании нет ничего благостного, нарочито возвышающего. Он открыто говорит о слабостях и недостатках своего героя. Но образ артиста от этого не блекнет — напротив, становится более живым.

Иной раз перо автора просто беспощадно, особенно в описаниях провалов Армстронга. Вот что, например, сказано о грамзаписях 1935-1947 годов: «Впечатление безотрадное… Редкие звуковые погрешности становятся хроническими, навязчивыми промахами эстрадного представления, где нет ни чувства, ни музыкальной культуры… Армстронг теряет контроль над собой. Его соло заштампованны. Бессмысленные и раздражающие риффы… Здесь дурновкусие не результат риска и азарта, а намеренное стремление ослепить публику, пустить пыль в глаза».

Что ж, все так и было, все правда. И она нужнее, интереснее нам, читателям, нежели мифы, а то и просто сплетни, которыми окружена личность Армстронга в бойкой репортерской скорописи. Перед нами не «житие», а сама жизнь, со всеми ее противоречиями, где горе и смех — все сплетено, все рядом.

Между легендарными выступлениями ансамбля «Hot Five» в 1920-х годах и ансамблем «All Stars» в 1950-1960-х лежит период разочарований, крушений, успехов. Артистическая карьера Армстронга развивалась рывками. Одно было неизменным — направление. Армстронг никогда не сворачивал с избранного пути. Быть может, поэтому он и оставался иной раз в

одиночестве, особенно в периоды крутых поворотов, свершавшихся в джазе (появление бона, модального джаза, джаз-рока и др.).

Армстронг — музыкант отнюдь не выдающихся данных, многие после него играли джаз глубже, оригинальнее, техничнее. Он не революционер в творчестве — в этом смысле его нельзя сравнить ни с Чарли Паркером, ни с Джоном Колтрейном. В его искусстве нет ничего героического или трагического, нет протеста, жгучего социального отклика. И жизнь его вовсе не была праведной — грешная была жизнь. И не так уж неправы те, кто упрекал его в невежестве и вульгарности. Армстронг падал, ошибался, не раз оказывался в критических ситуациях. Но — «искусство все перерешает» (Виктор Шкловский). И у Армстронга в итоге все «перерешалось» в его пользу.

В своем творчестве Армстронг как бы балансирует между всеобщим, массовым, почти расхожим — это его база, и индивидуальным, самобытным — это он сам, творец. Известно, что творчество там, где можно сказать: это «мое». «Мое» у Армстронга обладает какой-то магией вседоступности, понятно и близко самым разным людям. Его музыка делает их счастливыми. Не в этом ли разгадка феномена Армстронга, того огромного воздействия, которое оказывало и оказывает его искусство на слушателей?

В книге Дж. Коллиера есть положения, с которыми хочется поспорить. В главе «Европа» автор весьма едко описывает «один из самых стойких мифов о джазе, над которым посмеиваются американцы», а именно то, что «впервые джаз был признан самостоятельным музыкальным жанром в Европе». Стремясь быть объективным, Дж. Коллиер приводит суждения английского музыковеда Бенни Грина, бельгийца Робера Гоффена, наконец, американца Джона Хэммонда, чей авторитет в мире джаза особенно высок. Все они сторонники той самой версии, которую автор книги считает ошибочной. Что же он противопоставляет этим взглядам? Увы, одну лишь безапелляционно звучащую фразу: «В США джаз всегда (?) пользовался большей популярностью, чем в Европе». Дж. Коллиер ссылается на «сотни статей» в американской журнально-газетной периодике. Но, признаться, это не очень убедительный аргумент. Речь ведь идет не о популярности раннего джаза (что бесспорно), а о его признании как самостоятельного и оригинального вида искусства в начале 1920-х годов. Вещи разные.

Мне кажется, что даже такой опытный исследователь, как Дж. Коллиер, не может примириться с мыслью, что в истории джаза есть отдельные моменты, в которых европейцы странным образом

оказались прозорливее американцев.

Впрочем, дело тут не в чьем-либо первенстве. Вопрос этот важен, существен для истории джаза, ибо во многом раскрывает смысл его непростой эволюции.

Чем отличался американский джаз от европейского в начальный период развития? В Америке джаз был первичен, первороден. Он развивался естественно: его питала национальная почва, он был кровно связан с породившей его социальной средой. Джаз в Америке *прорастал* из семени.

Такой почвы, таких условий на европейском континенте не было. В странах Европы джаз был *привит,* как черенок к растущему дереву, приращен к давно сложившимся музыкальным традициям. Эта «прививка», вживание джаза в новые для него пласты культуры продолжались не год и не два — десятилетия.

Но приятие джаза и подлинное его понимание — не одно и то же. Тут действовал разный отсчет времени. Еще не разобравшись до конца, что к чему, европейская публика приняла джаз (в его эстрадизированных формах) удивительно быстро, легко. Экзотическая новинка стала популярной, вошла в моду. Европейцы всячески пытались приспособить ее к своим вкусам и потребностям. Однако они не созидали джаз, а лишь воспроизводили его, копировали. В 1920-1930-е годы европейский джаз не был и не мог быть самостоятельным, ибо светил отраженным светом, зависел от музыкальных образцов, являвшихся из-за океана. В Европе *джаз рождался от джаза.* Собственно творчество началось позднее.

И все же — факты о том свидетельствуют! — джаз получил признание в первую очередь в Европе, где культурные традиции были и глубже, и весомее, чем в Америке. Наиболее чуткие европейские музыканты разглядели за кричащей, вульгарной оболочкой раннего джаза зарождение нового вида искусства, способного встать в один ряд с композиторским творчеством оперно-симфонической традиции. Когда в конце 1910-х — начале 1920-х годов первые негритянские джазовые ансамбли выступили в Париже, Клод Дебюсси, Морис Равель, Эрик Сати, Игорь Стравинский, Дариюс Мийо, Пауль Хиндемит предрекли джазу великое будущее — и не ошиблись. Их суждения заставили многих, в том числе и в США, по-иному взглянуть на джаз. Можно предположить, что американцы осознали истинную ценность джаза под влиянием крупнейших музыкальных авторитетов Европы.

Надеюсь, этот краткий исторический экскурс убедит моего американского коллегу. Джаз давно перестал быть монополией Америки, и все, что касается его истории, — наше общее

достояние.

В 1984 году в издательстве «Радуга» вышла в переводе на русский язык книга Дж. Коллиера «Становление джаза». Это был первый обстоятельный труд о джазе, изданный в Советском Союзе. Вскоре Дж. Коллиер побывал в нашей стране. Мне довелось встретиться с ним. Пошел долгий разговор, растянувшийся на несколько дней. Вопросов друг к другу у нас было множество. Потом состоялась встреча с советскими джазовыми музыкантами. Наш гость прослушал много музыки. Он открыл для себя многонациональный советский джаз, который прежде совершенно не знал. Теперь Дж. Коллиер — один из активных проводников советского джазового искусства в Америке.

Итак, за короткий срок Джеймс Коллиер вторично выступает перед советскими читателями. Он в числе ведущих американских специалистов по джазу. Его книги опубликованы во многих странах. «Становление джаза» считается наиболее фундаментальной работой в этой области. Его перу также принадлежат учебник теории музыки, популярные книги для детей и другие труды. Недавно Дж. Коллиер закончил большую работу о «Дюке» Эллингтоне.

Однако вернемся к главному — к книге, которая лежит перед вами. Хочется верить, что, прочитав ее, вы расширите свои знания о джазе, о его истории, его творцах. Надо отдать должное автору: рядом с главным героем, Армстронгом, в книге ярко выписаны многие музыканты раннего джаза, чьи имена овеяны легендарной дымкой: «Бадди» Болден, Кид Ори, «Кинг» Оливер, «Джелли Ролл» Мортон, Флетчер Хендерсон и другие. Все они приближены к нам, оживают в повествовании. Нам открывается и музыка Америки, и сама Америка, не показная, не «витринная», с глянцевых обложек журналов, а Америка простых людей, из среды которых вышел Луи Армстронг.

Его нет среди нас. Но с нами остается неповторимый звук его трубы и его голос, остается его печальный взгляд и ослепительная улыбка.

Александр Медведев

К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

Джаз родился в Новом Орлеане между 1900 и 1910 годами. Через восемьдесят лет после своего появления на свет он обрел статус международного языка, который стал любим и понятен во всем мире. Конечно, у каждого народа есть собственный «диалект» этого языка: советский джаз развивался иными путями, нежели немецкий, а тот, в свою очередь, обрел черты, отличные от американского стиля. Вообще можно заметить, что, чем дальше на восток уходит джаз, тем больше приобретений находит он на своем пути. Несмотря на то что нынче в Соединенных Штатах звучит прекрасный авангардный джаз, традиционные его формы все же занимают здесь более прочные позиции, чем в странах Восточной Европы.

Я надеюсь, что эта книга побудит советских любителей джаза и музыкантов-профессионалов к постижению огромной ценности старейших джазовых традиций. Мы не расстаемся с хоралами Иоганна Себастьяна Баха, поэзией Александра Пушкина и живописью Леонардо да Винчи только по той причине, что им сотни лет, мы продолжаем открывать в них огромный смысл. Лучшим работам Луи Армстронга сегодня уже около пятидесяти лет, но они имеют над нами такую власть и так нас трогают, будто созданы в наши дни. Я надеюсь, что читатели, которые не прошли еще через потрясение величием дара Армстронга, захотят испытать его.

На свете есть лишь несколько способов общения, столь же интернациональных, как джаз. Ведь музыка понятна всем людям земли. Давайте же вместе надеяться, что она сплетет прочные узы, объединяющие народы.

Джеймс Линкольн Коллиер,
Нью-Йорк, 1986 год

ПРЕДИСЛОВИЕ

Когда мне предложили написать биографию Луи Армстронга, я был весьма озадачен. И в самом деле, о ком другом, а об этом великом джазовом музыканте написано так много, что тема, казалось бы, уже давно исчерпана. Но, поразмыслив, я понял, что это не совсем так. Многое из того, что опубликовано об Армстронге, — всего лишь пересказ одних и тех же мифов. Это и неверная дата его рождения, и романтическая история о его пребывании в «Уэйфс-хоум», исправительном доме для негритянских детей, и легенда, гласящая, что местом зарождения джаза были публичные дома Сторивилла, злачного района Нового Орлеана. Во всех этих историях много чистейшей выдумки, тогда как внушающих доверие работ об Армстронге поразительно мало, да и они в свете новых исследований истории джаза, особенно многочисленных в последнее десятилетие, в основном уже безнадежно устарели. Одним словом, я понял, что новая книга об этом большом музыканте действительно необходима.

Углубившись в исследование, я вскоре пришел к еще одному выводу, а именно к тому, что некоторые важнейшие моменты в истории джаза понимаются и истолковываются совершенно неверно. Не вдаваясь пока в детали, скажу только, что в 1930-е и 1940-е годы многие авторы рассматривали ранний джаз главным образом как негритянскую народную музыку, исполняемую негритянскими музыкантами исключительно лишь для своих соплеменников. Тщательное изучение прессы 1920-х годов, беседы со старыми музыкантами и очевидцами тех лет свидетельствуют о том, что с самого начала джаз вовсе не был чисто фольклорным явлением. Он возник и развивался прежде всего как составная часть весьма прибыльной индустрии развлечений, в развитии которой особая, важная роль принадлежит Армстронгу. Раскрытию этой темы и посвящена данная книга.

Исследование, подобное этому, безусловно, одному человеку не под силу. Даже простое перечисление имен всех неутомимых исследователей, по кирпичикам воссоздавших историю джаза, заняло бы слишком много времени. Я, как сумел, постарался отдать им должное. Особую благодарность хотелось бы выразить Дэну Моргенстерну и сотрудникам Института джаза при Ратгерском университете, а также Куртису Джерду и работникам Архива джаза имени Уильяма Рэнсома Хогана при Тулейнском университете за их неизменную доброжелательность и то чувство юмора, которое они сохраняли, помогая мне ориентироваться в

источниках. За такого же рода помощь я благодарен и Рону Уэлберну, участнику программы по сбору личных воспоминаний об истории джаза, осуществляемой в вышеназванном институте. С большой признательностью я называю здесь имена таких исследователей джаза, как Ричард Б. Аллен, Джейсон Берри, Р. Д. Даррел, Элен Джейф, Тед Джонс, Дон Марксиз, Розетта Рейтц, Уильям Расселл, Фил Шаап, С. Фредерик Стар и Ричард Уиндер, щедро поделившихся со мной собственными взглядами и представлениями. Мне посчастливилось встретиться и с музыкантами, лично знавшими Армстронга. Среди них — Маршалл Браун, Сковилл Браун, Престон Джексон, Джордж Джеймс, Энди Керк, Том Тибо, англичане Гарри Фрэнкис и Гарри Голд, французский исполнитель Артур Бриггс.

Несмотря на большую занятость, мне уделили внимание такие близкие к Армстронгу лица, как миссис Люсилл Армстронг, Дэйв Голд и Джо Салли из «Ассошиэйтед букинг корпорейшн», Милт Гэблер, Джон Хэммонд, доктор Александр Шифф и доктор Гарри Зуккер. Хочу выразить свою горячую благодарность Фрэнсису О'Кифу, который не только не жалел для меня своего времени, но и помог установить контакты со многими полезными мне людьми. Хочу также поблагодарить Джона Л. Фелла, предоставившего мне из своей собственной коллекции редкие записи в исполнении Армстронга. Наконец, я чрезвычайно признателен своему издателю, Шелдону Мэйеру, предложившему идею создания этой книги, а также Киму Льюису и Леоне Кэплес, которые помогли очистить рукопись от многих ошибок и сделали немало полезных замечаний.

Положенное в основу этой книги исследование в значительной степени было возможным благодаря помощи Национального фонда гуманитарных наук.

Нью-Йорк, июнь 1983 г.

Глава 1

НОВЫЙ ОРЛЕАН

Луи Армстронга, скончавшегося 6 июля 1971 года, оплакивали десятки миллионов людей во всем мире. В их памяти он остался как обаятельное дитя природы, прославившееся исполнением таких великолепных мелодий, как «Hello, Dolly» и «Blueberry Hill». Для широкой публики Армстронг был веселым, жизнерадостным артистом, как он сам себя называл, «развлекателем», всегда готовым доставить удовольствие зрителям смешными гримасами и забавной болтовней. Они знали, что их «Сэчмо» не только поет глуховатым, чуть хриплым голосом, но и играет на трубе. Однако в целом сложившееся стереотипное представление об Армстронге слишком уж напоминает образ популярного, всеми любимого клоуна.

Лишь немногие знали другого Армстронга, но и они были бы поражены, скажи им кто-нибудь, что это один из крупнейших музыкантов XX века, может быть, даже самый крупный музыкант нашего времени, потому что он едва ли не в одиночку, «реконструировав» ранний джаз, поднял его на новый качественный уровень, оказав тем самым решающее влияние на музыкальные течения, которые впоследствии из него вышли. Это рок и его разновидности, словом, вся та современная музыка, которая ежедневно исполняется по телевидению, в кино, театрах, лезет нам в уши в супермаркетах, лифтах, цехах, офисах. Его влияние испытала даже так называемая «классическая» музыка Копленда, Мийо, Пуленка, Онеггера и других авторов. Если бы не было Армстронга, то и весь наш современный музыкальный мир был бы иным. Вот почему его можно считать величайшим музыкальным гением своей эпохи.

Нет ничего удивительного в том, что именно Л. Армстронг сыграл такую решающую роль. Во многих отношениях он был типичным представителем своего времени. Прежде всего он был американцем, а ведь тогда весь мир смотрел на Соединенные Штаты как на источник новых идей, нового образа мышления, новых подходов к решению проблем. Кроме того, Армстронг — негр, а то были годы, когда борьба цветных народов за равноправие превратилась в крупнейшее политическое движение на мировой арене. Наконец, напомним, что в XX веке основной задачей нашего искусства и философии стало раскрытие

личности, ее стремления к самовыражению. Творческий гений Армстронга впервые позволил выявить те возможности, которые заложены в музыкальной импровизации. Сама идея импровизации принадлежит, разумеется, не ему. Она стара как мир. Однако на протяжении всей долгой истории западной музыки импровизация никогда не играла той ведущей роли, которую она приобрела с момента зарождения джаза. Огромным было влияние Армстронга и на исполнительскую манеру молодых музыкантов его эпохи. Бывает так, что кто-то один, собрав в своих руках все нити, начинает ткать из них совершенно новый узор. Именно таким человеком в музыке стал Луи Армстронг.

Жизнь Армстронга вместила в себя не одну, а целых три типично американских драмы. Это драма человека, который, оступившись в юности, достиг затем вершин славы и богатства. Мало сказать, что у Армстронга было трудное детство. Он вышел из самых низших слоев общества, что не помешало ему к концу жизни стать одним из наиболее известных и состоятельных людей в мире. Вторая его драма — это драма одаренного артиста, запутавшегося в сетях индустрии развлечений, познавшего все ее неприглядные стороны и в конце концов под давлением внешних обстоятельств и в силу собственных слабостей вынужденного изменить самому себе. Это, наконец, драма мальчика из простой бедной семьи, ставшего ведущей звездой эстрады и всеми силами старавшегося удержаться на уровне тех требований, которые предъявляло его положение.

Биография Армстронга — подлинно американская история. К сожалению, о многом в его жизни мы знаем только понаслышке. История джаза сохранилась лишь в памяти людей старшего поколения. Нет ни одного документа, который бы проливал свет на то, как жил Луи до восемнадцати лет. Не сохранились ни его свидетельство о рождении, ни школьные дневники, ни семейная Библия. Не осталось ни писем, ни личных дневников, ни газетных вырезок. Все, что мы знаем о нем, рассказал нам он сам или его современники, теперь уже пожилые люди. Кое о чем мы можем догадаться и сами, зная, в каких условиях он рос и формировался. Но такие источники всегда ненадежны. Армстронг считается автором двух книг , одну из которых, видимо, действительно написал он сам. Но приводимые в них сведения тоже весьма сомнительны. Не вызывают доверия и многие воспоминания о нем. Пожилым людям свойственна забывчивость. Они многое путают, придумывают то, чего на самом деле никогда не было. Но, хотя многие детали жизни Армстронга до сих пор остаются неизвестными, основные моменты его биографии ясны.

Armstrong L. Swing That Music. New York. 1936; Satchmo. My Life

in New Orleans. Englewood Cliffs, 1955.

Главной нитью среди тех, из которых Армстронг ткал свои музыкальные узоры, была атмосфера, дух Нового Орлеана, города, расположенного на самом юге Соединенных Штатов. Уже одно это определяет очень многое; но надо сказать, что Новый Орлеан не во всем соответствовал представлениям о типичном южноамериканском городе. Его нравы и привычки в чем-то отличались от тех, что царили в Сент-Луисе, Мемфисе или Атланте. Основанный в 1718 году Жаном Батистом Ле Муаном на берегу реки Миссисипи недалеко от ее устья, Новый Орлеан стал частью французской империи, возникшей на берегах Карибского моря. Ее процветание было целиком основано на выращивании сахарного тростника, чем занимались привозимые из Африки рабы. С первых дней своего существования город ориентировался не столько на северных, сколько на южных соседей.

Совсем рядом, вдоль Атлантического побережья, к северу и востоку от Нового Орлеана располагались американские колонии. Но политические, культурные и экономические связи Новый Орлеан развивал не с ними, а с близкими ему по духу французскими колониями района Карибского моря. Скорее католический, чем протестантский, с населением, говорящим преимущественно на французском, а не на английском языке, Новый Орлеан во всем, что касалось нравственности и морали, подражал не Лондону, а Парижу, где в те годы господствующее влияние на умы оказывали свободомыслящие философы-просветители. В то время как в северных колониях континента, заселенных пуританами, только-только начинало ослабевать господство кальвинизма с его суровыми заповедями, требованием к каждому неуклонно соблюдать свой долг, новоорлеанцы вдохновлялись идеями французских вольнодумцев, сторонников предоставления гражданам широких прав. Французские поселенцы в Луизиане считали само собой разумеющимся то, что жизнью надо уметь наслаждаться и что удовольствий никогда не может быть слишком много. Они знали толк в хорошей кухне и вине, любили танцевать и петь. Их отношение к проституции с самого начала отличалось большой терпимостью, а тяжкий труд рассматривался не как дорога в рай, каким его считали колонисты Новой Англии, а как неизбежное зло. Один из современников называл поселенцев Луизианы, многие из которых приехали из французской Канады, «подонками». По его словам, для них характерны были праздность и отсутствие какого-либо честолюбия.

В итоге благодаря либерализму верхов Нового Орлеана и «распущенности» его рядовых граждан в городе создалась та

атмосфера терпимости, которую в любом другом североамериканском городе сочли бы аморальной.

Господство подобных нравов, разумеется, мешало развитию колонии. Но гораздо в большей степени оно сдерживалось нехваткой рабов. Поскольку Карибские острова были ближе к источникам пополнения рабочих рук, чем Луизиана, их обитатели перехватывали прибывающих из Африки невольников. Как считает известный историк и исследователь джаза Куртис Джерд, основной наплыв черных рабов в Луизиану произошел в самом конце Гражданской войны, когда плантаторы-тори, опасаясь расправы со стороны победителей-северян, бежали на Юг в надежде обрести там безопасность. При этом они прихватывали с собой и рабов. Поэтому вполне возможно, что предки Армстронга прибыли в Новый Орлеан пешком из Джорджии или Каролины, а не на работорговом судне со стороны Карибского моря.

Когда в 1803 году Соединенные Штаты приобрели у Франции Луизиану, а вместе с ней и Новый Орлеан, начался процесс американизации. В город стали прибывать азартные дельцы, чтобы найти применение своим капиталам, охотники за пушным зверем, лесорубы и барочники, чтобы продать свои товары и потратить заработанные деньги. Многие из них настолько ассимилировались, что перешли с английского языка на французский. Еще охотнее они восприняли господствовавшие в городе либеральные нравы, которые, по всей вероятности, пришлись им больше по душе, чем суровая мораль кальвинизма, еще сохранявшего свое влияние на Севере. Во всяком случае, и после присоединения Луизианы к Соединенным Штатам новоорлеанцы продолжали пить вино, развлекаться на балах и содержать любовниц.

К началу XIX века город, вставший на месте соединения великого американского речного пути с морем, превратился в крупный порт, где процветала посредническая торговля хлопком, живым скотом и сахаром. Наиболее удачливые сколачивали целые состояния, в городе строились огромные здания. Благодаря выгодному расположению Нового Орлеана дела в нем шли хорошо и после окончания Гражданской войны. Лишь в конце XIX века, когда вместо каналов и рек главными транспортными артериями стали железные дороги, благоденствие Нового Орлеана оказалось подорванным. Ко времени рождения Армстронга жизнь в городе стала тяжелее. Новый Орлеан оказался как бы на обочине экономического развития, в стороне от тех дорог, которые связывали богатые равнины Запада с рынками городов на Востоке страны. Он становился все более провинциальным и отсталым. Так же как в других американских

городах, возникали всевозможные проблемы, связанные с иммиграцией населения, хаотической застройкой и плохим управлением.

Новый Орлеан строился на болоте, и во многих местах почвенные воды находились всего лишь в тридцати сантиметрах от поверхности. Поэтому было очень трудно, а в некоторых районах просто невозможно прокладывать подземные коммуникации — газопровод, канализацию, линии метро, то есть то, что имелось в других больших городах Соединенных Штатов. В свое время Новый Орлеан был известен как «единственный крупный населенный пункт в Западном полушарии, не имеющий канализационной системы» . Первая очередь канализации была сооружена лишь в 1892 году, и кларнетист Джордж Льюис утверждал, что он еще помнит сточные канавы Французского квартала, заполненные по щиколотку нечистотами. А во времена Армстронга в беднейших кварталах уборные, как правило, располагались во дворе.

Вот что писал о Новом Орлеане контрабасист Джордж «Попс» Фостер: «В те годы город тонул в непролазной грязи. Лишь на некоторых улицах проезжая часть была засыпана гравием, и уж совсем немногие, такие, как Кэнал-стрит, вымощены булыжником» . Свирепствовала преступность, хотя в этом отношении Новый Орлеан не очень отличался от других американских городов и вообще от всех промышленных центров. Напитки и наркотики стоили дешево. Особенно легко было достать кокаин, который для многих бедняков стал единственной отрадой, дающей возможность забыть о жизненных невзгодах. Полицейские отличались продажностью, да и таких-то стражей всегда не хватало. Короче говоря, Новый Орлеан был «отвратительным, сырым местом. К тому же буйным, распущенным, плохо управляемым городом» . Разумеется, всеми этими неприглядными приметами обладал не только Новый Орлеан, но здесь из-за жары, сырости и отсутствия канализации они ощущались гораздо острее. Иногда приходится слышать, что Л. Армстронг был несколько вульгарен. Действительно, ему ничего не стоило, например, послать в качестве рождественского поздравления фотографию, где он запечатлен сидящим на унитазе. Или вспомним о его просто-таки навязчивом желании постоянно обсуждать вслух проблемы своего стула. Удивляться этому не стоит. Нельзя забывать, в каких условиях рос Луи. Самые грубые, неприглядные стороны быта не были скрыты от чьих-либо глаз.

Hair W. I. Carnival of Fury. Baton Rouge, 1976, p. 69.

Foster P. Pops Foster. Berkeley, 1971, p. 13.

Hair W. I. Op. cit.

Но Новый Орлеан отличался не только грязью и преступностью. В воспоминаниях джазовых музыкантов начала XX века постоянно сквозит ностальгия по прошлому, по уходящим «лучшим временам». Конечно, эти люди были тогда очень бедны. Недаром они так часто рассуждают о еде: о горшочках супа из стручков бамии, о красных бобах с рисом и сэндвичах со свининой. Показательно, что речь идет не о какой-либо *haute cuisine ,* а всегда о самой что ни на есть простой пище. Мне кажется, в ту пору для многих из них самым большим удовольствием было сытно поесть. Но, несмотря на крайнюю нищету, они умели наслаждаться жизнью, и город, в котором они жили, казалось, был создан для того, чтобы доставлять людям удовольствия.

Увеселительные кварталы существовали, конечно, не только в Новом Орлеане, но мало в каком другом городе стремление к удовольствиям воспринималось каждым, независимо от его социальной принадлежности, как совершенно естественное желание. На северном побережье озера Пончартрейн вырос целый комплекс заведений, предназначенных для отдыха. Люди приезжали сюда, чтобы спастись от жары, поплавать, поесть и выпить, поиграть в карты и послушать музыку. В некоторые из них допускались цветные. Впрочем, они могли развлекаться и в самом городе, в парках Линкольна и Джонсона. Особенно хорошо устроен был первый. В нем имелось «огромное, похожее на конюшню здание, разделенное внутри на залы и отдельные комнаты, и плюс к тому открытый павильон» . В парке можно было устроить пикник, покататься на роликах, потанцевать. Иногда по воскресеньям здесь запускали воздушный шар или показывали немые фильмы. Расположенный через улицу парк Джонсона был попроще. Но и в том, и в другом играли свои оркестры, и юному Армстронгу, тогда еще начинающему музыканту, иногда дозволялось попробовать там свои силы.

Изысканная кухня /франц.).

Wi11iams M. Jazz Masters of New Orleans. New York, 1979, p. 2.

Особенно важную роль в жизни Армстронга сыграло то обстоятельство, что Новый Орлеан был, безусловно, самым музыкальным городом Соединенных Штатов, а возможно, и всего Западного полушария. На каждой улице звучала музыка. Десятки разных ансамблей ежедневно выступали на танцевальных вечерах, играли на парадах. В городе были и свои симфонические оркестры. Случалось, что одновременно здесь показывали спектакли сразу три оперные труппы. Уже в 1830 году в Новом Орлеане было создано негритянское филармоническое общество,

оркестр которого регулярно давал концерты.

Такая неуемная потребность в музыке объяснялась, прежде всего, ролью, которую в общественной жизни города играли танцы. В XVIII — XIX веках в Америке, как и повсюду, они были такой же важной частью бытия, какой в XX веке стал спорт. Но в Новом Орлеане увлечение танцами, как заметил один северянин, дошло до «невероятных крайностей. Ни жестокий холод, ни гнетущая жара не могли погасить стремление его жителей к развлечениям» .

Музыка в Новом Орлеане исполнялась не только на танцах. Она сопутствовала почти каждому событию в жизни человека. На свадьбах и на похоронах звучал не один лишь орган. Часто приглашался целый оркестр, который исполнял мелодии и в церкви, и над открытой могилой, а потом еще и по дороге с кладбища. Оркестры играли на пикниках, на вечеринках, на открытии новой лавки, на спортивных соревнованиях и, наконец, просто так, для удовольствия. Вот какую привлекательную картину царившей в городе атмосферы нарисовал новоорлеанский гитарист Денни Баркер:

«Мои самые приятные воспоминания детства, проведенного в Новом Орлеане, связаны с музыкой. Иногда мы, стайка играющих на улице ребятишек, слышали вдруг ее звуки. Это было как чудо, как северное сияние. Музыка звучала совершенно отчетливо, но где именно, сразу понять было трудно. Потоптавшись на месте, мы бросались в какую-нибудь сторону с воплями: „Это там! Это там!“ Нередко, пробежав какое-то расстояние, мы обнаруживали, что играют совсем в другом месте. Но мы знали, что в любой момент она может раздаться совсем рядом, потому что город был наполнен звуками музыки» .

А вот что пишет «Попс» Фостер:

"Воскресенья на озере были праздничными днями. Вдоль побережья и в Миленбурге собирались одновременно от тридцати пяти до сорока оркестров. Каждый клуб организовывал пикник, на котором играл или его собственный ансамбль, или приглашенный со стороны. Весь день новоорлеанцы угощались куриным супом со стручками бамии, красными бобами и рисом, барбекю , пили пиво и красное вино. Одни танцевали под музыку, другие ее слушали, третьи купались, катались на лодках, прогуливались по дамбам. Что же касается понедельника, то он полностью принадлежал сутенерам, проституткам, карманникам и… музыкантам. В этот день они отправлялись на озеро, чтобы немного погулять и отдохнуть. Вечером в павильонах устраивались танцы" .

Kmen H. The Music of New Orleans. Baton Rouge, 1966.

Shapiro N., Hentoff N. Hear Me Talkin' to Ya. New York, 1966, p. 3.
Жаркое на вертеле типа шашлыка. — Прим. перев.
Foster P. Pops Foster, p. 15, 16.

С первых дней своей жизни Луи Армстронг, можно сказать, буквально купался в музыке, причем музыке живой, исполняемой рядом с ним. Постоянно общаясь с музыкантами, он невольно подражал им, точно так же, как дети подражают родителям. Немного можно назвать других городов со столь развитыми музыкальными традициями, причем именно уличной музыки. В городах на севере страны холодная зима загоняет музыкантов в помещение как минимум на полгода. В Новом Орлеане мелодии звучали на улицах круглый год.

Особенно важное место занимала музыка в жизни негров. Малообразованные, влачившие жалкое существование, они просто не знали никаких других развлечений. Литература оказывалась для них недоступной, так как многие были или совсем неграмотны, или с трудом читали по слогам. Запретив неграм вход в музеи, театры и концертные залы, их лишили живописи, оперы, балета, драмы. Радио, телевидение, кино, журналы, — все это было не для них. Лишь немногие имели пластинки и покупали местные газеты, обычно бульварные. Таким образом, огромный мир искусства, которое играет такую большую роль в нашей эмоциональной жизни, существовал не для них. У них не было ничего, кроме музыки, которую они сами же и исполняли, и танцев. Музыка заменяла им и телевизор, и театр, и радио, и все остальное. В той среде, где вырос Армстронг, она играла огромную роль.

Еще одна характерная особенность города заключалась в том, что у его жителей было чрезвычайно развито чувство привязанности к семье, к своему клану. Все, кто жили в одном квартале, вместе работали, страдали от одних и тех же унижений, все они держались друг за друга, поскольку это в какой-то степени облегчало их существование. Так как Новый Орлеан довольно долго был изолирован от других городов Америки, его население увеличивалось главным образом за счет естественного прироста. Родившиеся в городе в нем и умирали. В Новом Орлеане и его окрестностях встречались негритянские семьи, многие поколения которых жили на одном и том же месте. Ко времени рождения Армстронга насчитывалось немало семей креолов, людей со смешанной кровью, которые также обитали в городе уже в течение целого века. Очень сильна была традиция, в соответствии с которой сын наследовал профессию отца, включая и ремесло музыканта. И сегодня там есть оркестры, где играют музыканты трех поколений одной семьи. Чаще всего это семьи

темнокожих креолов. Например, семья Барбэрин, начиная еще с XIX века, состояла из одних музыкантов.

Эта приверженность к семье и особенно к своему клану сыграла важную, а может быть, даже решающую роль в духовном развитии Армстронга. Отцу он был безразличен, на мать надеяться тоже не приходилось. Родители часто оставляли его без присмотра, и тогда он мог рассчитывать только на заботу соседок, многие из которых были проститутками. Когда маленький Луи в очередной раз оказывался один, без еды, они брали его к себе и присматривали за ребенком. Много лет спустя Армстронг назовет этих женщин «сестрами, которые практически вырастили меня». В этих условиях только клан мог обеспечить ему безопасность, и если в детстве он развивался более или менее нормально, то лишь благодаря этому суррогату семьи.

Луи Армстронг рос в городе разительных контрастов — огромных состояний и крайней нищеты. Рядом с провинциальностью и старомодностью в Новом Орлеане удивительно уживалась терпимость к требованиям плоти. Та чувственность, которую в других американских городах стыдливо прятали под юбку викторианской морали, здесь проявлялась открыто. Повсюду процветала проституция, спиртные напитки были основным предметом торговли, легко было достать любые наркотики. В то время как по всей стране смешение рас считалось недопустимым, в Новом Орлеане самые уважаемые граждане города открыто заводили любовниц-квартеронок.

По воскресеньям компании джентльменов из старых состоятельных семей — юристы, законодатели, предприниматели, управлявшие городом по праву, принадлежавшему им от рождения, — могли целую ночь предаваться разгулу в публичных домах, бросая на ветер сотни и даже тысячи долларов, а на следующее утро, встретившись в своих офисах, как ни в чем не бывало обсуждать дела.

Следует помнить, что во времена Армстронга отдельные города, поселки и регионы страны гораздо сильнее, чем сегодня, отличались друг от друга, имели более ярко выраженную индивидуальность. Подростком Армстронг никогда не удалялся от дома дальше чем на пять миль. До двадцати лет он практически ни разу не покидал Новый Орлеан. Он почти ничего не читал, кроме школьных учебников для начальных классов. Лишь изредка ему на глаза попадались местные газеты. Новый Орлеан был для него весь мир. Сегодня место, где прошли детские годы, уже не накладывает того отпечатка на человека, которым отметил Армстронга его родной город. После 1922 года Луи уже не жил в нем подолгу, но до последнего часа он

оставался истинным новоорлеанцем.

Наверное, было бы преувеличением утверждать, что столь важной чертой артистической натуры, как экспрессивность, Армстронг целиком обязан лишь Новому Орлеану. Человеческая личность слишком сложна, чтобы ее формирование можно было объяснить влиянием какого-то одного фактора. Ясно одно: судьба уберегла его от пресса викторианской морали, так помешавшего творческому развитию многих его современников-джазменов, таких, например, как Томас «Фэтс» Уоллер и «Бикс» Бейдербек. Это сыграло решающую роль во всем дальнейшем развитии Армстронга как музыканта. Напомним, что Уоллер вырос в крайне религиозной семье, а Бейдербек воспитывался в доме, где кружевные занавески как бы символизировали претенциозность состоятельной семьи, принадлежавшей к классу средней буржуазии. Оба были одаренными людьми, быть может не менее одаренными, чем Армстронг, но каждый из них постоянно находился во внутреннем разладе с самим собой, в конфликте с собственной натурой. Такая раздвоенность не могла пройти бесследно. Оба спились и рано умерли, и их музыкальный талант полностью так и не раскрылся.

Что же касается Армстронга, то как личность он формировался совершенно в иных условиях. Ему не надо было ни скрывать, ни подавлять свои чувства и порывы, не надо было постоянно оправдываться за них перед самим собой и другими. Если бы он, как Бейдербек, рос в Давенпорте, штат Айова, или, как Уоллер, в Нью-Йорке, ему, наверное, внушили бы, что есть чувства хорошие и плохие, что не о каждом из них можно говорить вслух. Но в Новом Орлеане викторианская юбка была сшита из прозрачного газа и никому не приходило в голову морализировать по этому поводу.

Ну и, наконец, здесь была музыка! Самая разнообразная и в изобилии. Армстронг слушал ее с утра до вечера, и она стала для него таким же естественным средством общения, как живая речь.

Глава 2

РАСИЗМ И СТОРИВИЛЛ

В одной из популярных песенок Новый Орлеан называется «спустившимся на землю раем». Надо признать, что определенная доля истины в этом утверждении есть. По сравнению с промышленными городами холодного Севера солнечный Новый Орлеан в известном смысле действительно рай. Но этот рай имел и свою оборотную сторону. Со дня основания города его терзали две острейшие и, как оказалось, совершенно неразрешимые проблемы — расовая и проблема секса.

Наверное, все-таки было бы несправедливым считать, что расовое неравенство изобрели на американском Юге. Некоторые европейские народы обращались в своих колониях с местным населением много хуже, чем американцы с неграми. Само рабство было органически присуще Африке задолго до того, как туда прибыли белые. Даже в северных штатах неграм пришлось выдержать жестокую борьбу, прежде чем они добились относительного равенства с белыми. Но если и там по сей день происходят трения на расовой почве, то что же говорить о положении негров в южных штатах страны. Луи Армстронг рос в обществе, где по традиции и в соответствии с законами негры находились на положении полурабов. Расовая принадлежность оказала такое же решающее воздействие на формирование его психики, как нищета и постоянная заброшенность.

После окончания Гражданской войны началась эпоха реконструкции, во время которой отряды северян оставались на Юге в качестве оккупационных войск. Политика победившего федерального правительства Севера была направлена на то, чтобы обеспечить неграм равенство. Под защитой оружия северян негры начали посещать школы, их поощряли к участию в голосовании, выдвижению своих кандидатур на выборные должности. Значительное число негров было избрано в государственные и муниципальные учреждения, вплоть до сената Соединенных Штатов.

Потом по ряду сложных причин политика федерального правительства изменилась. Войска северян были отозваны. Белые южане снова взяли все в свои руки, и почти сразу же началось повторное порабощение негритянского населения. Вот что пишет об этом потомственный южанин У. Хэер:

«Убежденные в своем превосходстве, белые считали, что уничтожение рабства вселило в негров опасные надежды, с которыми необходимо было скорее покончить. Белые хотели сделать негров более покорными, внушить им комплекс социальной неполноценности» .

Механизмом, с помощью которого негров начали превращать снова в рабов, стал террор. По ночам шайки расистов нападали на негритянские хижины. Осмелившихся голосовать или настаивать на каких-либо других правах негров избивали, вешали, сжигали. В одной из местных газет появился заголовок: «Еще одно барбекю из негра». Даже пререкание с белым могло кончиться побоями.

Конечно, вовсе не все белые, скорее всего, незначительное их меньшинство, участвовали в убийствах и избиениях негров. Огромное большинство южан сожалело об этих эксцессах, испытывало к ним отвращение. Но, к сожалению, активное меньшинство взяло верх над пассивным большинством. Как следствие этого, большая часть негров, «чтобы выжить и не создавать себе дополнительных проблем, подчинилась неорабовладельцам и стала соблюдать навязанные им нормы поведения по отношению к белым. Были среди них и такие, кто повели себя так, будто они восприняли статус человека второго сорта с радостью и даже энтузиазмом» . Впрочем, иного выбора, кроме подчинения, у негров и не было.

Негры из Нового Орлеана во все времена находились в несколько лучшем положении, чем где бы то ни было на Юге. Сказывался и традиционный местный либерализм, и наличие большого числа людей со смешанной кровью. Белые граждане привыкли к тому, что люди с темным цветом кожи чувствуют себя в обществе довольно свободно. В воспоминаниях о своей юности «Попс» Фостер писал: "Белые и цветные музыканты Нового Орлеана хорошо знали друг друга. Для наших белых коллег никто из нас никогда не был Джимом Кроу . Им было совершенно безразлично, какого цвета наша кожа, и мне часто приходилось выступать с ними вместе" . Кроме того, известно, что ряд музыкантов-креолов со светлой кожей, таких, как Ачил Бакет, играли в оркестрах белых. В то же время вы не найдете фотографий тех лет, где запечатлены ансамбли, состоящие из музыкантов с различным цветом кожи. Вот почему, как считает тот же У. Хэер, «в Новом Орлеане, несмотря на его репутацию города, свободного от предрассудков, негры были не намного свободнее, чем в других городах Юга» .

Hair W. I. Carnival of Fury, p. 14.

Ibid.

Оскорбительное название негров в США с конца XIX в. — Прим. перев.

Foster P. Pops Foster, p. 65.

Hair. Op. cit., p. 88.

Таким образом, детство Луи Армстронга пришлось на годы, когда положение негров на Юге стало хуже, чем когда бы то ни было со времен рабства. В некотором отношении оно оказалось даже тяжелее, чем при рабстве, потому что хозяину-рабовладельцу, даже жестоко наказывавшему своего раба, невыгодно было его убивать. Ведь на него были потрачены деньги…

Армстронгу пришлось столкнуться в жизни со многими запретами. Так, например, он не мог свободно передвигаться по своему родному городу. Немало было таких мест, где он имел право появиться только в том случае, если это оправдывалось каким-то делом. (Как мы узнаем позже, одним из таких мест оказался и Сторивилл, район публичных домов для белых.) Армстронг не смел зайти в ресторан для белых, пусть самый захудалый, или выпить что-нибудь в баре, предназначенном для белых посетителей, даже если это была обыкновенная забегаловка.

Армстронг не мог надеяться получить сколько-нибудь серьезное образование, сделать карьеру, приобрести хорошую профессию. «Чистая» работа в какой-нибудь конторе тоже была не для него. Родившись негром, он был обречен на нищенскую жизнь чернорабочего, который всегда не уверен в завтрашнем дне и которого, кроме того, постоянно обсчитывает его белый хозяин. При этом он знал, что в старости окажется в полной зависимости от милосердия друзей и родственников, ведь им придется его кормить. И никаких надежд на то, что положение может когда-нибудь измениться к лучшему. Еще не так давно на Юге принимались все новые и новые антинегритянские законы, все более ужесточавшие расовую сегрегацию. Так, в 1917 году в Новом Орлеане официально была введена сегрегация для заведений с красными фонарями. Часто цитируют слова Армстронга о том, что негр всегда должен иметь за собой белого человека, который мог бы сказать: "Это *мой* черномазый". Сегодня такое бесхитростное признание может привести нас в ужас, но не надо забывать, что Армстронг формировался как личность в обстановке разгула расизма. Однажды он сказал репортеру:

"В старые времена плохо жилось негру, не имевшему за собой белого человека, который мог бы оказать ему покровительство, поддержать его. Когда негр попадал в беду, такой белый шел к блюстителям порядка и говорил им: "Какого черта вы зацапали

моего черномазого?" И, конечно, такого негра тут же отпускали. А вот если попадешь в кутузку, не имея белого босса, тогда наслушаешься, как звенят наручники. Нет, что ни говори, а раньше опасность поджидала тебя за каждым углом" .

Во времена Армстронга жизнь негра на Юге, да и на Севере тоже, была похожа на положение рядового в армии. На каждом шагу ограничения, запреты, всякого рода правила, которые ты обязан соблюдать, наконец, начальники, которые просто так, из-за прихоти могут сделать твою жизнь трудной, обречь тебя на страдания и даже смерть. Отсюда постоянное отчаяние, страх, состояние угнетенности, с трудом подавляемая ярость. Единственное отличие положения негра от положения солдата состояло в том, что первый нес бессрочную службу.

После первой мировой войны на якобы свободных негров обрушились новые репрессии, от которых больше всего пострадали негры со смешанной кровью. Правильнее было бы называть их креолами. Лингвисты до сих пор ведут споры вокруг термина «креольский». С конца XIX века он стал употребляться для обозначения духовной культуры, унаследованной от первых поселенцев Луизианы, которые были католиками, говорили на местном диалекте французского языка и, переселившись в Америку, по-прежнему в вопросах культуры ориентировались на Париж. Вопреки широко распространенному среди специалистов джаза мнению они были белыми. Наряду с ними существовала тогда, как и сегодня, община людей со смешанной кровью, которые, как правило, были свободными. В XIX веке их так и называли: «gens de couleur libres» .

«Harper's», Nov. 1967.

Свободные цветные (франц.).

Как и в других штатах, смешение рас было в Луизиане обычным явлением. Больше всего там проживало темнокожих креолов. Они вели свою родословную от женщин со смешанной кровью, которые в 1809 году в смятении бежали с родных островов Карибского моря, спасаясь от беспорядков, вызванных восстаниями рабов и наполеоновскими войнами. Потеряв все, что они имели на своей прежней родине, беженцы были вынуждены хвататься за любую возможность снова встать на ноги. Для молодых привлекательных женщин лучший путь был очевиден, и очень скоро рождается традиция, в соответствии с которой белые мужчины стали заводить любовниц из числа женщин со смешанной кровью. «Заинтересовавшись какой-либо девушкой, мужчина прежде всего наносил визит ее родственникам и заключал с ними соответствующее соглашение, по которому он либо сразу же выплачивал определенную сумму, либо дарил

дом… После этого избранница устраивала прощальную вечеринку для своих друзей и переходила жить к опекуну» . Традиции этой придерживались совершенно открыто. Восемь-десять раз в году устраивались знаменитые квартеронские балы, официально называвшиеся Bals du Cordon Bleu , на которых белая молодежь могла познакомиться с еще не занятыми молодыми женщинами смешанной крови, а те, кто уже сделал свой выбор, — вывести в свет своих темнокожих дам сердца.

Tinker E. L. Creole City. New York, 1953.

Балы изысканной кухни (франц.).

Многие из этих белых мужчин потом женились на белых девушках из своей социальной среды. Но это не мешало им проявлять заботу о побочных детях, давать им образование, завещать состояние. В конце концов возникла довольно значительная социальная прослойка людей со смешанной кровью, унаследовавших культурные ценности первых поселенцев французских колоний, расположенных на островах Карибского моря. Большинство темнокожих креолов были мелкими торговцами или ремесленниками, но некоторые из них стали богатыми, высококультурными людьми, разбирались в серьезной музыке, ценили литературу.

Однако эта блестящая социальная прослойка людей смешанной расы просуществовала недолго. В 1894 году, во время наступления на права негров, в Луизиане был принят закон, по которому каждый, кто имел хотя бы каплю негритянской крови, объявлялся негром. Одним росчерком пера темнокожие креолы были низвергнуты до положения, в котором находились негры-чернорабочие — грузчики, рабочие хлопковых фабрик, — которых они всегда раньше глубоко презирали, считали невежественными, грубыми, неграмотными людьми. Несмотря на сопротивление креолов, они полностью растворились в негритянской массе и к началу XX века влились в ряды рабочего класса.

Они долго не желали примириться со своим новым социальным статусом. Чтобы как-то отмежеваться от негров, с которыми они теперь находились почти на одной и той же социальной ступени, креолы отчаянно пытались сохранить свою культуру. Но, несмотря на все нежелание смешиваться с неграми, избежать этого они не смогли. Во времена Армстронга все проживавшие в Новом Орлеане расовые группы оказались уже настолько перемешанными, что город напоминал аквариум, в который запустили всевозможные виды рыб. При этом негры не были свободны в выборе места жительства. И все же сегрегация в Новом Орлеане соблюдалась не так строго, как в других городах Юга, где негры могли жить только в определенных кварталах.

Новоорлеанские негры нередко проживали даже под одной крышей с белыми семьями, хотя общение между теми и другими сводилось к минимуму. Таким образом, хотя ни о каком равенстве не могло быть и речи, всевозможного рода контакты между населявшими город различными расовыми группами были обычным, каждодневным явлением. Поэтому молодые негры очень быстро обучались тому, как надо вести себя с белыми, чтобы выжить. Усвоил эти правила и Армстронг. Белые были повсюду. Им принадлежали власть, деньги и все остальное, что ценится в жизни. Для Армстронга мир белых был тем, чем для дикого животного является лес: средой обитания, окружающей средой, что дает средства для существования.

Если самая острая проблема Нового Орлеана была связана с межрасовыми отношениями, то вторым страшным злом, терзавшим город ничуть не меньше, стала проституция. Эта древнейшая профессия родилась не в Новом Орлеане. В той или иной форме она существовала на протяжении всей человеческой истории. Но в этом городе она приняла такие масштабы и формы, что стала его отличительной чертой, его характерной особенностью. В те далекие времена, когда Новый Орлеан мало отличался от обыкновенной деревни, французское правительство направило туда целый транспорт с проститутками. Оно надеялось, что мужчины-колонисты женятся на них и жизнь в городе стабилизируется. Но мужчины, оказавшись «подлецами», категорически отказались связать себя брачными узами с прибывшими дамами, и те вернулись к своей прежней профессии. С тех пор почти всегда либо в самом городе, либо где-то на его окраинах существовал квартал заведений с красными фонарями. Когда Луизиана присоединилась к Соединенным Штатам, город уже был знаменит своими борделями. Именно они сделали его местом, привлекавшим тысячи матросов, речников, фермеров и туристов, толпами прибывавших в город, чтобы весело провести время в одном из его злачных заведений. Зачастую никаких других дел в Новом Орлеане у них и не было. К началу нашего века проституция стала одним из старейших институтов города, такой же его неотъемлемой частью, как порт или зона отдыха на озере.

Временами проститутки обживали какое-то одно место, и тогда возникало нечто похожее на квартал с красными фонарями. Но к концу прошлого века бордели расползлись по всему городу. Нередко добропорядочные граждане внезапно обнаруживали, что такого рода заведение расположилось по соседству с ними и его обитательницы вовсе не таятся, занимаясь своим ремеслом. Из дома теперь постоянно доносились пьяные крики, а

наблюдательные дети терзали родителей трудными вопросами. Было сделано немало попыток найти какое-то решение этой проблемы, но ничто не могло помешать процветанию бизнеса. Слишком много было жаждущих покупателей и готовых на все продавцов.

В конце концов городские власти, отчаявшись, решили хотя бы собрать все публичные дома в одном районе, подальше от глаз возмущенных граждан. К тому же так было легче поддерживать там порядок. В 1899 году открылся целый квартал заведений с красными фонарями, который горожане тут же нарекли Сторивиллом, по имени Джозефа Стори, члена муниципалитета, предложившего соответствующий законопроект.

Многие авторы пытаются окружить Сторивилл романтическим ореолом. На деле же это было омерзительное место, где старались обслужить как можно больше клиентов, где двенадцатилетние девочки должны были удовлетворять самые низменные желания клиентов, а когда дела шли плохо, девушки из номеров продавались за десять центов мальчишкам — разносчикам газет. В городе имелось несколько роскошных гранд-салонов, стены которых были увешаны восточными коврами, а гостиные украшены огромными зеркалами в оправе из позолоченной бронзы и аляповатой викторианской мебелью — совершенно во вкусе подобных заведений. Но основную массу составляли крошечные номера или небольшие домики, где «работали» две-три девушки, как правило, не старше девятнадцати лет. Клиентами этих «очаровательных бэби», как их называли в одной из популярных в те годы песенок, были местные рабочие, фермеры, приезжие коммивояжеры и тысячи моряков торговых судов, прибывавших в новоорлеанский порт со всего света. Можно не сомневаться, что первыми европейцами, познакомившимися с джазом, были матросы, развлекавшиеся в новоорлеанских борделях. Сторивилл причинял городу немало хлопот, создавая ему скандальную репутацию. Но он же служил источником доходов и в значительной степени определял его лицо.

История Сторивилла активно фигурирует во многих легендах о джазе. Некоторые исследователи начального периода истории джазовой музыки считают, что первые джазовые группы выступали в публичных домах и что именно закрытие в 1917 году Округа, как обычно называли квартал заведений с красными фонарями, вынудило музыкантов податься на Север — в Сент-Луис и Чикаго. Однако такой серьезный знаток джаза, как Эл Роуз, доказывает, что в Новом Орлеане всегда существовал не один, а сразу два Сторивилла, поскольку в легендарном Округе

строго соблюдалась сегрегация. Не следует забывать, что это все-таки был глубокий Юг. Нельзя было даже предположить, что белый мужчина пользуется услугами той же женщины, что негр. Большинство проституток Сторивилла были белыми. В «голубой книге», справочнике новоорлеанских проституток, около одной трети девушек названы «цветными». Фактически же они тоже были светлокожими женщинами смешанной крови. Из всех публичных домов Нового Орлеана только в двух женщины различных рас «работали» вместе. Хозяйками всех борделей были всегда белые. Белыми были и большинство барменов, а также владельцев клубов и кабаре, встречавшихся на каждом шагу в Округе. Негры использовались только на черной работе: в качестве слуг, официантов, рассыльных и тому подобных. В конечном счете весь сторивиллский бизнес находился в руках белых. Дело оказалось очень доходным, и оставлять его неграм было совсем ни к чему.

Некоторые из пионеров джаза действительно работали в Округе, а точнее, в двух или трех кабаре, расположенных в его юго-восточном квартале, правда, это было уже в самом конце существования Сторивилла. «Попс» Фостер высказывается на этот счет совершенно категорично: «Большинство новоорлеанских музыкантов в Округе никогда не играли» . Рой Кэарью, белый джазмен, подрабатывавший в молодые годы в Сторивилле — это был период с 1910 по 1915 год, — утверждает, что музыкальные группы регулярно выступали лишь в трех заведениях. По правде говоря, мужчинам-неграм запрещалось даже появляться в Округе, если это не оправдывалось их работой.

Foster P. Pops Foster, p. 37.

Когда готовился законопроект об Округе, определявший его границы, было предусмотрено создание внутри него еще одного Сторивилла для черных. Он разместился неподалеку от белого Сторивилла, заняв четыре квартала между улицами Пердидо и Грэвье с одной стороны и Локаст и Франклин — с другой. В течение какого-то времени эти кварталы были неофициально признанным центром негритянской проституции, где черные девушки обслуживали черных, а иногда и белых мужчин. Черный Сторивилл и район вокруг него фактически стали негритянским гетто. В воспоминаниях пионеров джаза он фигурирует как «верхняя часть города» — в отличие от «нижней части», где жили главным образом креолы. Черный Сторивилл был бандитским районом с дешевыми борделями, всевозможными притонами, шумными танцзалами, такими, как знаменитый «Фанки-Бат-холл», где играл легендарный корнетист «Бадди» Болден. То и дело там происходила поножовщина или стрельба, а то и

убийство. Здешних пьянства, наркотиков, болезней, безумных выходок хватило бы на несколько гетто. Вот этот-то район, скорее всего, и стал подлинной колыбелью джаза. Именно там Болден и его товарищи по требованию проституток и их клиентов исполняли блюзы, под грустную мелодию которых можно было танцевать едва передвигая ноги. Вот здесь-то и вырос Луи Армстронг. Здесь он научился играть джазовую музыку.

Глава 3

ДЕТСТВО

Из всех легенд о джазе одной из самых распространенных, появлению которой в немалой степени способствовал сам Армстронг, является легенда о том, что он якобы родился 4 июля 1900 года на улице Джеймс-Элли и что при рождении ему дали имя Дэниел Луи. Почти с полной уверенностью можно утверждать, что на самом деле все было совсем не так. Армстронг родился вовсе не на Джеймс-Элли, не 4 июля и не в 1900 году. Думаю, что и имя у него вначале было другое.

Собрать воедино все факты о детских годах Армстронга — задача трудная. Практически мы знаем только то, что он поведал о себе сам. Но в его рассказах много противоречий. Зачастую они не соответствуют данным из других источников. К тому времени, когда стали проявлять интерес к жизни Армстронга, он был уже звездой, а биографии звезд пишутся не для того, чтобы обнаружилась истина. Армстронг отличался гораздо большей откровенностью, чем многие другие знаменитости, но глубоко укоренившаяся в нем привычка никого не обижать заставляла Луи о многом умалчивать. Например, он избегал такой темы, как расовая дискриминация, или говорил о ней очень сдержанно, в самых общих выражениях.

Во времена рабства негры не видели смысла в том, чтобы в какой-то форме фиксировать события своей жизни. Правда, поскольку они были дорогостоящей собственностью, их владельцы часто сами регистрировали рождение и смерть своих рабов. В начавшийся после Гражданской войны период реконструкции негритянское население стремилось преодолеть свою неграмотность, и многие находили особое удовлетворение в том, чтобы получить документы, официально подтверждающие их гражданское состояние. Но в те годы, на которые пришлось детство Армстронга, негры вновь оказались лишены возможности получить хотя бы начальное образование. Его мать едва умела читать и писать, а отец вообще на знал грамоты. К тому же негры, избегая иметь какие-либо дела с белыми чиновниками, не доверяли им регистрацию рождения своих детей.

Тем не менее мы в основном знаем, как протекала юность Армстронга. Некоторые авторы утверждают, что его родители родились рабами. Это, безусловно, неверно, поскольку они

появились на свет, когда рабство давно уже было отменено. Другое дело — бабушка Армстронга по отцу, воспитывавшая его в детстве. Вот она действительно была рабыней. В 1949 году Джозефина Армстронг была еще жива, и говорили, что ей исполнился девяносто один год. Это значит, что она родилась в 1858 году. Возможная ошибка в дате рождения не может превышать пяти лет.

Мы ничего не знаем о ее муже, если, конечно, она его имела. Ее сын, Уилли Армстронг, ставший затем отцом Луи, родился, видимо, в семидесятых годах прошлого века. Однако это предположение обосновано только в том случае, если верны остальные исходные данные о нем. Трудно сказать что-нибудь определенное об этом человеке. Известно, что Уилли бросил свою жену сразу же после рождения ребенка, а может быть, даже и раньше. В течение многих лет он не прилагал никаких усилий, чтобы поддерживать контакт с сыном, и фактически ничего для него не сделал. Неудивительно, что Армстронг всегда чувствовал ожесточение против своего отца, почти никогда о нем не говорил, а если и высказывался, то довольно едко. В книге «Сэчмо», вспоминая о своей молодости, он написал: «У отца не оставалось времени учить меня чему-либо. Он был слишком занят потаскухами» . Свою обиду на отца Армстронг сохранил на всю жизнь. В возрасте шестидесяти семи лет, став прославленным музыкантом, он как-то признался репортеру Лэрри Кингу: "Когда умер отец, я был на гастролях в Европе. Я не поехал на его похороны и даже не отправил телеграмму. А почему, собственно говоря, я должен был это делать? У него никогда не оставалось времени для меня и Мэйенн [его матери. — *Авт.*]" .

Однако Уилли Армстронг имел вторую семью, в которой он, судя по всему, был любящим отцом и надежным мужем. В те годы найти хорошую работу в Новом Орлеане было крайне трудно. Почти тридцать лет Уилли проработал на одном и том же месте — на скипидарном заводе. От рабочего котельной — тяжелейшая работа в условиях субтропиков — он вырос до маленького начальника, стал надсмотрщиком, в обязанности которого входили, кроме прочего, наем и увольнение рабочих-негров. По словам Луи, отец был «сообразительным человеком, высоким, стройным, с интересной внешностью. Когда он в качестве церемониймейстера парада маршировал во главе колонны, мы, мальчишки, млели от восторга» . Если отвлечься от дурного отношения Уилли к сыну, ему, очевидно, нельзя отказать в определенных достоинствах. С позиций сегодняшнего дня его достижения в жизни могут показаться ничтожными, но в те времена они оценивались совсем по-другому и считались весьма

значительными.

Armstrong L. Satchmo, p. 25.

«Harper's», Nov. 1967, p. 66.

Armstrong L. Ibid.

Несколько больше нам известно о Мэри Энн, матери Луи, которую близкие звали Мэйенн. Она родилась в начале 80-х годов прошлого века в маленьком городке Бутт, расположенном в пятнадцати милях западнее Нового Орлеана. В девичестве она, по-видимому, носила фамилию Майлз, поскольку у Луи был дядя по имени Исаак Майлз. Увлеченная волной негритянской миграции, Мэйенн в детстве или в ранней юности перебралась в Новый Орлеан. Ей было пятнадцать лет, когда началась ее связь с Уилли Армстронгом, которая, возможно, позднее была официально закреплена браком. Через некоторое время родился Луи.

Мэйенн была человеком ненадежным. Ей ничего не стоило бросить детей на сердобольных соседей, а самой на несколько дней исчезнуть. К тому же она слишком уж полагалась на Луи как на помощника и кормильца. Несмотря на это, между ней и сыном существовали очень теплые, сердечные отношения, которые оставались такими до самой ее смерти, наступившей сравнительно рано, где-то около 1927 года. Мэйенн по-своему беспокоилась о Луи и старалась сделать для него все, что было в ее силах. Переехав в Чикаго, Армстронг начал работать в танцзале «Линкольн-гарденс». Вскоре до Мэйенн дошли слухи о том, что ее сын болен и что ему вообще плохо живется. Не долго думая, она села в поезд и поехала в Чикаго. Нечего и говорить, каково было изумление Армстронга, когда он увидел в зале маленькую, коренастую фигуру матери. Раздвигая танцующих, она, как буксир, медленно, но решительно плыла по направлению к эстраде.

Мэйенн звала Армстронга не Луи, а Луисом. Ему очень нравилось это более полное имя, но почти никто его так не называл. Для большинства, в том числе и для его жен, он был просто Луи. Между матерью и сыном сложились отношения, которые скорее напоминали отношения между братом и сестрой. Временами они даже вместе выпивали. Всегда снисходительная, готовая во всем поддержать своего сыночка, Мэйенн позволяла Луи жить так, как тому хотелось. Что с того, что его бросил отец! Зато мать целиком на его стороне, ее благословение всегда с ним. Любовь матери сыграла решающую роль в эмоциональном развитии Армстронга, в том, что он вырос психически нормальным человеком. Однажды Луи признался, что плакал только раз в жизни — когда закрывали гроб Мэйенн. Хотя и в

этом можно усомниться, поскольку Луи был не склонен лить слезы ни по какому поводу. Но свою мать он действительно очень любил. Когда Армстронг переехал в Чикаго и начал зарабатывать там большие деньги, он часто приглашал ее к себе и она подолгу у него гостила.

Это все, что мы достоверно знаем о семье Армстронга. В его биографии «Луи», написанной Максом Джоунсом и Джоном Чилтоном, упоминается прабабушка, которая якобы родилась в 1802 или 1803 году, когда Луизиана была еще французской колонией. Факт возможный, но маловероятный.

Неизвестна нам точно и дата рождения Армстронга. Во всяком случае, есть немало оснований полагать, что это случилось не 4 июля 1900 года. Мы привыкли к тому, что в современном индустриальном обществе все документально фиксируется. Однако в старые времена довольно многие американцы не знали не только день своего рождения, но даже и год. Женщины рожали дома с помощью акушерки и соседей. На руках у них были другие дети, а муж часто отсутствовал. Им приходилось думать сразу слишком о многом и не всегда оставалось время, чтобы сделать запись о рождении в семейной Библии. Что же касается родителей Армстронга, то они просто были неграмотны. Вероятно, ребенка вскоре отдали на воспитание бабушке или другим родственникам, а когда он настолько подрос, чтобы интересоваться датой своего рождения, оказалось, что все уже забыли, в каком месяце и даже году он появился на свет.

Но в жизни каждого человека наступает момент, когда ему просто необходимо иметь официальную дату рождения. Как свидетельствует Куртис Джерд, в XIX веке многие из тех, кто не знал, когда он родился, выбирали для удобства в качестве своего дня рождения 4 июля . Именно так поступил, например, Фрэнк Ласти, товарищ Армстронга по колонии для малолетних цветных. Возможно, что от него Луи и узнал об этой традиции.

4 июля — День независимости Соединенных Штатов, официальный государственный праздник — Прим. перев.

Есть и другие основания сомневаться в правильности даты рождения Армстронга. Затти Синглтон, который долгое время был его лучшим другом, беседуя с музыковедом Филом Шаапом, как-то раз заметил, что его с Луи всегда считали одногодками. Затти так и не смог объяснить, каким образом Армстронг вдруг оказался на два года его моложе. Новоорлеанский ударник Кристофер «Хэппи» Голдстон, который был старше Синглтона, утверждает, что он, Армстронг и еще двое музыкантов, будучи подростками, работали в одном оркестре. Голдстон, по его

словам, родился в 1894 году, а все остальные — четыре года спустя. Наконец, вторая жена Армстронга, Лил Хардин, в интервью, которое она дала исследователю раннего джаза Уильяму Расселлу, заявила, что была немного моложе своего мужа. Дата ее рождения известна: февраль 1898 года. Даже если принимать во внимание тщеславное желание женщин казаться моложе, Армстронг не мог родиться намного позднее 1898 года.

Наконец, некоторые другие факты тоже говорят в пользу более ранней даты. В 1918 году Армстронг был зарегистрирован как призывник. Заполняя формуляр, чиновник вначале написал как дату рождения 4 июля 18-. Затем поверх восьмерки поставил девятку, и в конце концов число стало выглядеть как 1900. Возможно, чиновник просто описался, но скорее всего уменьшил свои годы сам Армстронг, желая избежать призыва в армию и участия в первой мировой войне.

Все это заставляет думать, что Армстронг родился в 1898 году, а 1900 год — вымышленная дата, как и 4 июля. Во всяком случае, в своей книге я буду исходить именно из этих предположений.

Подобные сомнения возникают и относительно места рождения Армстронга. В книге «Сэчмо» он пишет, что родился «на улице Джеймс-Элли, а не Джейн-Элли, как некоторые ее называют» . Однако на сохранившихся до наших дней картинах с изображением этой улицы отчетливо видна табличка с надписью «Джейн-Элли». Все дело, видимо, в том, что в разговорный язык социальных групп, большинство членов которых неграмотны, проникает и закрепляется неправильное произношение отдельных слов. Например, кафе «Эбейди» музыканты — пионеры джаза постоянно называли между собой «Эберди». Вполне возможно, что люди, среди которых рос Луи, называли улицу Джеймс-Элли. Запомнив это название, он всю жизнь считал его правильным.

Armstrong L. Satchmo, p. 7.

Непонятная история произошла и с одним из имен Армстронга. По его словам, он сам не знал, откуда появилось второе имя Дэниел, и всегда называл себя Луи Армстронг.

До пяти лет Армстронг жил в восемнадцати кварталах от черного Сторивилла, где, собственно говоря, и прошло его детство. Это был район жалких деревянных хижин, называвшихся на местном жаргоне «дробовики». Входной тамбур был расположен в них таким образом, что, если в него выстрелить, заряд вылетал наружу, не задев никого в доме. На улицах в жару столбом стояла пыль, которая в дождливую погоду превращалась в непролазную грязь. Задние дворы напоминали помойку. В перенаселенных домах жили главным образом негры. Санитария

была самой примитивной: туалеты — во дворе, воду хранили в баках, стирали и мылись, как правило, под открытым небом в корытах. В районе имелось несколько мастерских и фабрик. Среди них — скипидарная фабрика, на которой работал Уилли Армстронг.

Крайней жестокостью отличались местные нравы. По словам Армстронга, район, где он жил, называли «полем боя». Поножовщина и стрельба были обычным делом. Временами случались и убийства. Как и в черном Сторивилле, пьянство и употребление наркотиков считались неотъемлемой частью жизни. Проституция, правда, отсутствовала. Одним словом, это было не самое подходящее место для детей, и тем не менее детей там хватало.

Вначале маленький Луи жил с бабушкой. В книге Армстронга «Свингуй эту музыку», одной из первых и не очень достоверных биографий звезды эстрады, и в другой его автобиографической книге «Сэчмо» даны различные версии того, как складывались отношения между его родителями, как они сходились и расходились. Ясно, однако, что Уилли Армстронг ко времени рождения Луи уже жил с другой женщиной и содержал другую семью. Луи был еще совсем младенцем, когда исчезла и его мать, оставив мальчика на попечение бабушки Джозефины. Мэйенн переехала жить на Пердидо-стрит, расположенную в самом центре черного Сторивилла. Произошло это в тот год, когда вышел указ, запретивший негритянским проституткам заниматься своим ремеслом где-либо в другом месте. Напрашивается вывод, что Мэйенн сделала это именно для того, чтобы не бросать свою профессию. Видимо, она занималась ею и раньше. Возможно также, что Уилли Армстронг подозревал или даже знал наверняка, что Луи — не его сын. Тогда становится понятным его полное безразличие к ребенку. Конечно, все вышесказанное — всего лишь предположение, но, если его принять, многое проясняется. Армстронг как-то признался, что его мать занималась проституцией, хотя сам он никогда не был свидетелем этого. Можно предположить, что для Мэйенн это был единственный способ прокормить себя и своего ребенка и что для этого ей приходилось оставлять его на попечение свекрови.

Факт остается фактом: первые годы своей жизни Армстронг рос преимущественно, а может быть, и целиком на руках у Джозефины. Дом, где обитала бабушка, был одноэтажной хижиной с деревянным каркасом, обшитым некрашеными досками. Его площадь не превышала двадцати шести на двадцать четыре фута, то есть равнялась площади современной гостиной. Возможно, внутри дом был поделен на две-три комнаты. Во дворе

стояли традиционный бак для воды и уборная. Джозефина жила стиркой, забирая белье домой или стирая у заказчиков. Луи сохранил воспоминание о том, как бабушка брала его с собой к клиентам, дома которых казались ему дворцами.

По всей вероятности, Джозефина Армстронг была строже с Луи, чем Мэйенн. Когда ребенок озорничал, она отправляла его во двор срезать прут тунгового дерева для порки. Вместе с бабушкой Луи регулярно ходил в церковь. Когда он стал постарше, она отдала его в начальную школу. Одновременно мальчик посещал и воскресную церковную школу.

Луи было около двух лет, когда Мэйенн родила второго ребенка, девочку, которой дали имя Беатрис. Впрочем, все звали ее Мама Люси. В своей автобиографической книге «Сэчмо» Армстронг вспоминает, что однажды к бабушке пришла соседка матери и забрала его домой. Мэйенн заболела и хотела, чтобы Луи ухаживал за ней и помогал следить за малышкой. Армстронг утверждает, что ему тогда было всего пять лет. Как только он пришел, мать послала его за продуктами в магазин, расположенный в нескольких кварталах от дома на Рэмпарт-стрит. По дороге на Луи напала компания уличных мальчишек и забросала его грязью. Не растерявшись, он дал им сдачи и даже преследовал их, когда те бросились бежать. Домой Армстронг явился весь перемазанный, но торжествующий.

Вся эта история выглядит слишком фантастической. Трудно представить, чтобы пятилетнему Луи доверили уход за трехлетней сестренкой и прикованной к постели матерью. Сомнительно также, чтобы такого маленького ребенка отправили в опасное место, которого он к тому же совершенно не знал. Странно и то, что на него якобы напала компания сверстников, то есть пятилетних. Да и бывают ли такие компании? Весь этот эпизод приобретает смысл только в том случае, если предположить, что Армстронг на самом деле был старше. Но тогда становится ясно, что, вспоминая о детстве, он все время вынужден подгонять свой действительный возраст к вымышленной дате рождения. Познакомившись позднее с другой рассказанной им самим историей, мы опять увидим, что Армстронг спрессовывает время.

В 1905 году, когда Луи было семь лет или около того, он вместе с матерью переехал с улицы Джейн-Элли в черный Сторивилл. Тринадцать лет спустя, регистрируясь на призывном пункте, он в графе «место жительство» написал: 1233, Пердидо-стрит. Вероятно, он вырос в доме по этому адресу, так как позднее в своих воспоминаниях Армстронг нигде не упоминает о переездах семьи. Этот квартал давно уже разрушен, но известно,

что дом Луи находился около того места, где сейчас стоит здание Верховного суда Луизианы. По словам Армстронга, «это место называлось Брик-роу. Внутри дома находилось множество сдаваемых внаем квартир, а в целом он чем-то напоминал мотель» . Это было длинное, двухэтажное здание, построенное из цементных блоков. В квартиры первого этажа входили прямо с улицы. В комнаты наверху можно было попасть через проходившую вдоль фасада балконную галерею, куда вели лестницы без навеса. Наверное, именно из-за этой галереи дом и казался Армстронгу похожим на мотель. Его квартира состояла, видимо, из двух-трех комнат.

Meryman R. Louis Armstrong. New York, 1971, p. 7.

Черный Сторивилл представлял собой район, застроенный жалкими, преимущественно деревянными домишками. Школа была только одна, зато почти на каждом углу имелись дансинги, заведения с номерами, хонки-тонкс , бакалейные лавки. Специальных культовых зданий там не строили, и церкви размещались внутри обычных домов. Знаменитый зал «Фанки-Батт», официально называвшийся «Юнион-Санз-холл», где выступал Чарлз «Бадди» Болден и другие пионеры джаза, находился как раз в том квартале, где жил Армстронг. Другой зал, на сцене которого играл Болден, — «Од Феллоуз» — был тоже рядом, на пересечении улиц Пердидо и Саус-Рэмпарт. В дансингах процветало такое хулиганство, что кое-где оркестры размещались на специальных балконах: когда между танцующими вспыхивали побоища, оркестранты оставались в относительной безопасности. Неподалеку от дома Армстронга находились еще пять хонки-тонкс — «Спано», «Матранга», «Джо Сегретта», «Кид Браун» и «Понс», — где Луи учился джазу. Как и все другие заведения в этом районе, хонки-тонкс и дансинги располагались в старых, заброшенных зданиях. Армстронг вспоминает, как он, обнаружив щели в стенах «Фанки-Батт», слушал музыку и смотрел, как танцуют проститутки. По словам Армстронга, в его квартале не было ни одного приличного дома. Почти в каждом здании размещались хонки-тонкс, дансинги, бордели и другие заведения подобного рода. Даже магазинов там было мало. Почти все свои покупки жители делали в расположенном поодаль, на улице Саус-Рэмпарт, торговом центре с его галантерейными, обувными и мебельными магазинами, лавками одежды и поношенных товаров.

Хонки-тонкс — бары, в которых помимо напитков «угощали» музыкой. — Прим. перев.

Сторивилл был таким же районом развлечений, как Сохо в Лондоне или Репербан в Гамбурге, более вульгарным и грязным,

но предлагавшим такие же виды услуг. Его обитатели занимались исключительно тем, что обирали черных и белых рабочих, приходивших сюда сбросить усталость после утомительного трудового дня. Тяжелый, неблагодарный труд на пристани, хлопковых фабриках, сахарных плантациях и железных дорогах сделал этих людей грубыми и суровыми. Всюду они ходили с ножами и огнестрельным оружием, которое всегда готовы были пустить в ход. В черный Сторивилл их приводило желание выпить, поиграть в азартные игры, купить дозу кокаина, потанцевать, переспать с женщиной и послушать музыку. Для жителей Сторивилла скорость и ловкость в опустошении карманов клиентов стали своего рода спортом. Здесь они шли на любое мошенничество. Это не означало, что сторивиллцы были неспособны на дружбу, любовь, преданность. Но бизнес есть бизнес, и, когда он того требовал, подобные чувства отбрасывались в сторону.

Короче говоря, Сторивилл был невероятно грязным местом, с запущенными домами, где процветала преступность и где многие новоорлеанцы просто боялись появляться. Жители этого района находились на самом дне социальной пирамиды. Сами они, наверное, так не считали, но это ничего не меняло. У большинства из них не было никакого будущего, никакой надежды на лучшую жизнь. Впереди была только работа, бедность, болезни и смерть. Случались, конечно, и исключения. Некоторым, как, например, Уилли Армстронгу, благодаря настойчивости удавалось выбиться в маленькие начальники, но такое бывало весьма редко. Поэтому местные обитатели руководствовались девизом «carpe diem» , то есть живи, пока живется. Наверное, в тех условиях это была единственно разумная философия.

«Лови мгновенье» (лат.).

Луи Армстронг никогда не стыдился рассказывать о своем детстве, о котором у него сохранились самые лучшие воспоминания. С большой теплотой он говорил о постоянно игравшей в Сторивилле музыке, о чувстве локтя, присущем его жителям, об ощущении своей принадлежности к этому месту и к этим людям. Это был его дом — этим все сказано.

Маленькому Луи всегда недоставало настоящего отца. Зато в доме не было недостатка в тех, кого он сам называл «отчимами». Маленькая, коренастая, бойкая Мэйенн, видимо, пользовалась успехом у мужчин. За те двенадцать лет, что Луи прожил на улице Пердидо, в его доме побывало по меньшей мере шесть «отчимов». Они появлялись один за другим, чтобы через некоторое время исчезнуть. Некоторые из них относились к

мальчику по-доброму, но чаще всего это были грубые парни, нередко устраивавшие с Мэйенн настоящие потасовки, во время которых в ход шло все, вплоть до кирпичей и палок. Одним словом, большая часть детства и отрочества Луи прошла не только без отца, но и вообще без мужской опоры и защиты. Рядом с ним не было мужчины, к которому он мог бы обратиться за советом и помощью, которому он мог бы подражать в жизни. Мы еще поговорим о том, какой отпечаток наложило это на его характер.

Вскоре после переезда Луи к Мэйенн та получила работу прислуги в одной белой семье, проживавшей неподалеку, на Кэнл-стрит. Армстронг помнил мать, кипятившую и стиравшую белье в жестяном баке, который стоял во дворе дома на топившейся углем жаровне. Если до этого Мэйенн и занималась сомнительным ремеслом, то теперь она явно одумалась. Вскоре Луи начал посещать школу, расположенную совсем близко от дома, на улице Саус-Фрэнклин. Прямо напротив находилась другая его «школа» — зал «Фанки-Батт». В своих воспоминаниях Армстронг утверждает, что школой руководила мадам Мартин. В сохранившихся же документах сказано, что директором школы был некий Артур П. Уильямс. Многие новоорлеанские музыканты сохранили о мадам Мартин самые лучшие воспоминания. По всей вероятности, она была темнокожей креолкой. Один из ее детей, Генри Мартин, впоследствии стал уважаемым в городе ударником. Мы не знаем, какие успехи делал Луи в школе, но читать, писать и считать он выучился. Позднее Армстронг рассказывал, что в детстве ему часто приходилось читать во дворе дома газеты неграмотным соседям.

В те годы Луи носил голубую хлопчатобумажную куртку и такие же брюки, которые доставались ему от поклонников Мэйенн. Наверняка у него были и короткие штаны: в Новом Орлеане все подростки до совершеннолетия ходили в шортах. Вряд ли у Армстронга когда-либо было одновременно больше трех или четырех предметов одежды. И зимой, и летом он бегал босиком и воспринимал как должное то, что на ногах его почти всегда красовались синяки и ссадины.

Основной пищей семьи были красные бобы, рис, суп из стручков бамии, тушеные рыбные головы. В одной из песенок о Новом Орлеане все эти блюда названы очаровательной местной кухней. Сам Армстронг на всю жизнь сохранил любовь к красным бобам и рису. Однако эту кухню вовсе не стоит идеализировать. Суп варили из тушеных плодов окры, добавляя к ним немного моллюсков. Местное рыбное блюдо — это самая что ни на есть дешевая похлебка. Ну, а бобы есть бобы, и рис — тоже всего лишь

рис. Все это была типичная еда бедняков, и современники Армстронга так ее и воспринимали. Новоорлеанский трубач Ли Коллинз пишет по этому поводу следующее: «Многие наши ребята стыдились признаться, что их воскресный обед состоял только из красных бобов и риса, поскольку это считалось едой самых бедных семей» . Изредка Луи доставалось мясо, но не думаю, чтобы он часто пил молоко, и, уж конечно, ему не приходилось лакомиться пирожным, пирогом или домашним печеньем. Один из дружков Мэйенн по имени Том работал в отеле «Десето», находившемся на углу улиц Барон и Пердидо. Он постоянно приносил домой остатки чужих обедов — кусочки отбивных, курицы, яйца, — из которых Мэйенн делала школьный завтрак. Луи он казался роскошным, и, став уже взрослым человеком, он продолжал вспоминать об этих кусочках как о невероятных деликатесах. Конечно, вечно недоедавшему ребенку они казались изысканным кушаньем. Не думаю, что Луи по-настоящему голодал, поскольку энергии у него было в избытке. Но диету его можно в лучшем случае назвать крайне скудной и однообразной.

Co11ins L. Oh, Didn't He Ramble. Urbana, 1974, p. 9.

Мы не знаем, насколько регулярно Армстронг посещал школу. Ясно, однако, что массу времени он проводил на улице, предоставленный сам себе. Мэйенн днем часто уходила на работу, а по ночам развлекалась в хонки-тонкс. Время от времени у нее начинался роман с очередным дружком, и тогда она внезапно вообще исчезала на несколько дней. Часто Луи оставался один с Мамой Люси, заменяя ей и отца, и мать. К счастью для Армстронга, в том же квартале жил его дядя Исаак Майлз, вдовец с шестью детьми, старшей из которых, Саре, исполнилось уже двадцать лет. Майлз работал в порту грузчиком на пароходах. Это была тяжелая, плохо оплачиваемая работа, и семья постоянно с трудом сводила концы с концами. Тем не менее каждый раз, когда Мэйенн уходила надолго из дома, он брал Луи и Маму Люси к себе. Это был удивительно отзывчивый, можно сказать, святой человек. Вот что вспоминает о нем Армстронг: «Дядя Исаак зарабатывал мало, да и работа у него была не всегда. Но все же ему обычно удавалось и накормить всех детей, и одеть их в чистые рубашки. Семья жила в одной комнате, но все как-то там умещались. Дядя укладывал на кровать столько детишек, сколько она выдерживала, а остальные ложились прямо на пол. Боже, благослови дядю Исаака! Если бы не он, я не знаю, что мы с Мамой Люси делали бы каждый раз, когда в Мэйенн вдруг просыпалось желание сбежать от нас и она надолго исчезала из дому» .

Armstrong L. Satchmo. p. 17.

Невозможно даже представить, как многого был лишен Армстронг в детстве. Годы спустя его жена Люсилл рассказала исследователю джаза Нэту Хентоффу, как однажды вскоре после женитьбы ей и Луи пришлось встречать рождество вне дома. Пока Армстронг играл в клубе, Люсилл купила маленькую рождественскую елочку, фонарики и поставила все это в гостиничном номере.

«Лежа в постели, — вспоминает Люсилл, — Луи не отрываясь смотрел на елку. У него были глаза как у ребенка, когда он видит что-то необыкновенное… Я сказала, что пора выключать лампочки. „Не надо, — попросил меня Луи. — Пусть горят. Я хочу глядеть на них, ты знаешь, это моя первая в жизни елка“. Я не могла даже представить, что, дожив до сорока лет, Армстронг никогда не имел елки. Мне казалось, что к этому возрасту у каждого человека была хотя бы одна рождественская елка. У меня сжалось сердце, когда я услышала его признание. На следующий день, 26 декабря, мы должны были выехать в Канзас-Сити. Рождество прошло, и я хотела оставить елку в гостинице, но Луи попросил меня: „Знаешь, давай не будем ее здесь оставлять. Возьмем деревце с собой“. Пришлось мне собирать елку в дорогу, и началось ее путешествие вместе с нами ночными поездами из города в город. На новом месте я каждый раз должна была сначала поставить елку, и только после этого Луи позволял мне распаковывать чемоданы. С тех пор каждый год специально для него мы покупали елку. Армстронг не так часто бывал дома под рождество, но, когда ему это удавалось, он ставил в комнате пушистое дерево вышиной до самого потолка. А ту нашу первую маленькую елочку мы возили с собой до конца гастролей. Каждый вечер я наряжала ее, а утром снова разбирала. Эту процедуру мне пришлось проделать более десятка раз, в каждом отеле. Когда в Нью-Йорке я разобрала елку в последний раз, Луи стал уговаривать меня послать ее по почте домой. Елка была не искусственная, а натуральная, живая, и мне стоило больших трудов убедить его — да-да, именно убедить — в том, что дерево все равно засохнет и осыплется» .

Liner notes, Louis Armstrong, Radio Corporation of America Victor VPM 6044.

В детстве Луи ни разу не отмечал своего дня рождения. Он не знал таких радостей, как фейерверк в День независимости, ему никто не дарил велосипед, роликовые коньки или перчатку для бейсбола. Луи бывал счастлив, когда получал пару обыкновенных ботинок.

Как любой ребенок из бедной семьи, Армстронг очень рано

стал считать своим долгом делать все возможное, чтобы приносить в дом деньги. Ему приходилось не только работать, но и попрошайничать, воровать. Даже несколько пенни имели для семьи значение. Ведь на них можно было купить рыбные головы для супа. Зачастую эти пенни были единственными деньгами в доме, на которые он должен был накормить ужином Маму Люси и себя. Армстронг начал торговать газетами, которыми с ним делился белый подросток по имени Чарлз. Видимо, он по-доброму относился к Луи. Позднее Армстронг признавал, что в детстве он занимался, кроме прочего, и воровством. Думается, он имел в виду то мелкое воровство, которым грешат многие дети гетто.

Самое важное событие в жизни Армстронга в те годы было связано с музыкой. Вместе с Болтоном, мальчиком по кличке «Счастливчик», впоследствии ставшим джазовым ударником, он организовал вокальный квартет. Из других вошедших в него ребят Луи запомнил Сиднея «Большой нос», «Маленького» Мэка и Джорджа Грея, позднее заменившего Болтона. Хотя главная цель участников квартета заключалась в том, чтобы немного подработать, они, конечно, получали удовольствие от своего пения. Квартет просуществовал, по-видимому, около двух лет. Если предположить, что ребята репетировали и выступали для публики не меньше двух-трех раз в неделю, то выходит, что Армстронг напел в общей сложности несколько сот часов. Это серьезный курс тренировки слуха — сольфеджио, причем гораздо более продолжительный, чем тот, который получают в наши дни инструменталисты в консерватории. Остается ответить на вопрос: какое влияние оказал полученный Армстронгом опыт на его природный талант? Можно ли считать пение в квартете решающим фактором, способствовавшим развитию у него чувства музыки, или, наоборот, его наследственное дарование было столь велико, что благодаря только ему одному он сразу же смог занять ведущее место в созданной им группе? Думаю, что вокальный опыт все же сыграл важную роль в развитии уже имевшихся у Армстронга музыкальных способностей.

Тогда же Луи получил некоторые первые из своих кличек. Прозвища дети любят давать повсюду. Особенно распространены они были в Новом Орлеане, где кличка позволяла чувствовать себя полноправным членом сообщества. За широкую ухмылку Армстронга прозвали «Dippermouth», что означает «рот-ковш», и «Gatemouth» — «рот-ворота». Старшие же звали его «Little Louis» — «Маленький Луи». Кличку «Сэчмо» он получил, когда стал уже взрослым музыкантом .

«Сэчмо» происходит от искаженного английского слова

«satchelmouth», что означает «рот, похожий на сумку». — Прим. перев.

Опыт, приобретенный Армстронгом во время выступлений с квартетом, был, конечно, важен, но гораздо важнее для него тогда были деньги. Луи старался не упустить ни одной возможности, чтобы подработать. Выполнял мелкие поручения проституток, играл в кости. Позже он утверждал, что был первоклассным игроком. «Иногда я приходил домой, — пишет Армстронг в своих воспоминаниях, — с карманами, полными монет самого разного достоинства. Там были центовики, монеты по пять, десять и даже двадцать пять центов. Их было достаточно, чтобы пойти в магазин» . Почти всю жизнь он находил удовольствие в азартных играх. Уже став знаменитым, он любил ходить в Гарлем, чтобы сразиться там с местными уличными игроками. Правда, говорят, что он вовсе не был таким уж хорошим игроком, каким сам себя считал, и нередко крупно проигрывал.

Armstrong L. Satchmo, p. 22.

Юношей он стал главным кормильцем семьи. По его словам, он время от времени покупал одежду для матери, а себя начал одевать сам с десяти лет. Луи гордился тем, что был настоящим мужчиной в доме, что оказывал семье значительную помощь. И все же ноша, которую он взвалил на себя, была непосильной для парнишки его возраста. В большинстве семей в те времена детям полагалось приносить что-то в дом. Но требования, которые предъявляла к Армстронгу сама жизнь, были чрезмерно велики, и его вклад в семейный бюджет играл слишком важную роль для ее существования. Случались дни, когда, не будь Луи, Маме Люси и даже самой Мэйенн пришлось бы ложиться спать голодными.

Однако, несмотря на всю нищету и убогость Сторивилла, жизнь там была вовсе не такой ужасной, как это может показаться. Удобным и недорогим транспортом легко было добраться до реки или до озера, до парка Джонсона или Линкольна. Но самое главное, повсюду, на каждом шагу звучала музыка. Особенно много ее было в черном Сторивилле. Именно он стал плодородной почвой, на которой зародился джаз. Армстронг утверждал, что слышал игру легендарного «Бадди» Болдена, выступавшего в «Фанки-Батт-холле». Не исключено, что так оно и было, поскольку знаменитый зал находился поблизости. Кроме того, в те времена существовал обычай, по которому за полчаса до начала танцев оркестр выходил на тротуар перед залом и начинал играть, завлекая публику. (В 1906 году у Болдена началось умственное расстройство, и через год он слег в больницу. Кстати, если Армстронг действительно слышал «Бадди» Болдена, то это еще одно подтверждение тому, что он

родился не в 1900 году, а несколько раньше.) В округе были и другие дансинги, но больше всего музыки исполнялось в барах. Правда, не в каждом, поскольку владельцы некоторых из них считали, что танцующие клиенты пьют меньше, чем те, кто все внимание уделяет только напиткам. Как правило, в барах выступали небольшие по численности группы: трио или пианист с духовиком, а то и просто один гитарист. Хотя репертуар был самым пестрым, чаще всего играли, медленные, берущие за душу блюзы, под которые проститутки, соблазняя клиентов, исполняли эротический танец дрэг. В городе звучала и духовная музыка, но Армстронг так редко посещал церковь, что она не могла оказать на него заметного влияния. И, наконец, не забудем о знаменитых новоорлеанских уличных оркестрах, состоявших из восьми, десяти, а то и четырнадцати музыкантов, игру которых Луи мог слушать ежедневно.

Для подраставших в новоорлеанском гетто негритянских юношей единственными героями, достойными подражания, были музыканты и энергичные, пробивные личности, умеющие обделывать темные дела. Для них весь мир заключался в округе радиусом пять миль. Они не знали ни радио, ни телевидения. Время от времени Армстронг читал газеты, которые продавал на улицах, и поэтому имел хотя бы приблизительное представление о том, что происходит в мире. Но это были местные, бульварные издания, не публиковавшие никаких материалов о жизни негритянского населения, за исключением уголовной хроники, сообщавшей о преступлениях, совершенных неграми против белых. Гораздо больше узнавал Луи из рассказов моряков, железнодорожников, приезжих коммивояжеров. Он слышал о Джеке Джонсоне, знаменитом боксере-негре, завоевавшем звание чемпиона мира в тот год, когда Луи исполнилось двенадцать лет. В целом же в то время мало кому из негритянских атлетов удавалось добиться известности. Скорее всего, он ничего не знал о существовании тогда еще небольшого числа негров, имевших статус звезды шоу-бизнеса. Вряд ли Армстронг мог даже предположить, что уже появились негры — врачи, юристы, профессора колледжей. Единственными героями, с которых он мог брать пример, были сводники и музыканты.

Итак, можно сказать, что ранние годы Армстронга были суровыми, но вовсе не беспросветными. Мальчик рос без отца, но зато имел сердечную, любящую мать. Его окружали грубые, испорченные жизнью и обстоятельствами люди, но у них было развито чувство локтя, они считали его своим «Маленьким Луи», и, когда он попадал в беду, они его выручали. Рядом с Армстронгом не оказалось человека, который бы распознал его

огромный музыкальный дар и помог бы проявиться его таланту. С другой стороны, он жил в городе, где, казалось, сам воздух был пропитан музыкой. Луи так и не получил настоящего образования, зато к зрелому возрасту он уже прекрасно знал жизнь, в том числе ее самые неприглядные стороны.

Наиболее глубокое влияние на формирование личности Армстронга в детские годы оказали два обстоятельства. Во-первых, это то, что он был лишен почти всего, что имеет ребенок, растущий в нормальной обстановке. Он родился негром, и поэтому все двери были для него закрыты. Не имея отца, он не мог рассчитывать на помощь и поддержку, которую другие дети воспринимали как нечто само собой разумеющееся. Лишенный каких-либо средств к существованию, он не знал тех радостей и удобств, которые были у его сверстников. Отсутствие в детстве самого необходимого помешало развитию в нем стремления к самоутверждению. Всю жизнь ему мешало неумение пробивать себе дорогу в жизни, не склоняться перед авторитетами, что в конечном счете влияло на его способность бороться за место под солнцем. Его застенчивость была составной частью того сложного комплекса черт характера, который называют «неуверенность в себе», «заниженный уровень самооценки», «невысокое представление о самом себе». Вспоминая о том времени, когда ему было лет 12-13, Армстронг в своей книге «Сэчмо» пишет:

«У мадам Мартин были три очаровательные дочери со светлой кожей креольского типа. Их звали Орлиниа, Алиса и Вильгельмина. Две старшие были уже замужем. Я же влюбился в младшую… Она была такой доброй, милой девушкой. Ее всегда окружала масса поклонников. Я же, страдая комплексом неполноценности, чувствовал, что недостаточно хорош для нее» .

Отсутствие уверенности в себе, в своих силах сопутствовало Армстронгу всю жизнь. Даже став одной из самых знаменитых звезд эстрады своего времени, Армстронг по привычке обращался за советами по вопросам, которые он мог прекрасно решить самостоятельно. Контрабасист Милт Хинтон, любимец публики и один из немногих джазистов, интересовавшихся историей музыки, рассказывал следующее:

"Поскольку Луи был, можно сказать, сиротой, он не мог получить такого образования, как «Барни» [Бигард. — *Авт.*] и Затти [Синглтон. — *Авт.*]. Одно время мы с «Барни» играли в оркестре Армстронга, и я помню, что, когда кто-то подходил к нему и говорил «я думаю, это надо делать вот так», Луи, как правило, сначала выжидательно смотрел на Бигарда, чтобы выяснить его мнение на этот счет. Если Армстронг видел, что «Барни» против, он обычно отвечал: «Нет, мы не будем так

делать». По-моему, с такой же оглядкой он вел себя и по отношению к Затти" .

Armstrong L. Satchmo, p. 27.

Из стенограмм интервью, собранных Институтом по изучению джаза при Ратгерском университете. В дальнейшем ссылки на данный источник будут даны как «Материалы Института джаза».

При таком характере не удивительно, что Армстронг на самых ответственных этапах его карьеры позволял другим, часто малосведущим в музыке, людям принимать за него решения. Слишком часто он дрейфовал, направляемый другими людьми, многие из которых руководствовались своими личными интересами, вместо того чтобы, взяв весло, грести к собственному берегу. В чем же причина такой нерешительности Армстронга, его неуверенности в себе? Современная наука располагает убедительными данными, свидетельствующими о том, что у детей, воспитывающихся без отца, развивается комплекс неполноценности. Им постоянно кажется, что они хуже других и не имеют права требовать чего-то для себя. Именно таким и был Армстронг — застенчивым, вечно сомневающимся. Несмотря на свою жизнерадостность, умение нравиться окружающим, он часто чувствовал себя среди них неловко. Есть люди, которые считают, что обязаны опекать несчастных бездомных животных. Таков был и Армстронг, с той лишь разницей, что этими животными оказались члены его семьи. Говоря об этом синдроме, характеризующем психику Армстронга, трудно отделить причину от следствия. С одной стороны, гипертрофированное чувство долга было развито в нем оттого, что в детстве ему приходилось выполнять обязанности, превышавшие его возможности. С другой — нельзя исключить предположение, что он добровольно брал на себя эти обязанности, дабы поднять себя в собственных глазах, преодолеть чувство неполноценности, вызванное бегством отца и легкомыслием матери. Как бы то ни было, эта черта характера стала неотъемлемой частью его личности. Всю жизнь он испытывал потребность делать что-то за других.

Когда в 1930-х годах Армстронг стал хорошо зарабатывать, он начал раздавать деньги без счета направо и налево. Дело дошло до того, что после каждого выступления у дверей его уборной выстраивалась целая очередь старых музыкантов, случайных знакомых, просто людей, желавших быстро и легко решить свои денежные проблемы. В иные вечера его менеджеры должны были давать ему на эту благотворительность сотни долларов, а всего были розданы, наверное, сотни тысяч. «Барни» Бигард вспоминает, как однажды в 1950-х годах тромбонист

«Дикки» Уэллс сказал своему приятелю: «Подожди, сейчас я покажу тебе, как надо добывать деньги». Он подошел к Армстронгу, рассказал ему душещипательную историю и вернулся с двадцатью пятью долларами . Когда материальные возможности Армстронга увеличились еще больше, он начал забрасывать своих менеджеров телеграммами с указанием купить тому или другому знакомому автомобиль. Тем, как правило, удавалось избежать этих ненужных расходов, но иногда Армстронг приходил в ярость от их нежелания считаться с его распоряжениями и категорически требовал, чтобы подарок был вручен. Как вспоминает «Барни», некоторые бывшие музыканты считали Армстронга неумным, даже дураком, но его это никогда не обижало. «Пусть они думают, будто я делаю глупости, — говорил он мне. — Ну почему я не могу дать бедным людям немного денег?»

Материалы Института джаза.

Там же.

Дураком Армстронг никогда не был. Просто он постоянно ощущал себя обязанным заботиться о тех, кто в чем-то нуждался. Это чувство зародилось в нем еще в детстве, когда ему приходилось играть роль отца для Мамы Люси, Мэйенн и даже для самого себя.

Наконец, во-вторых, было еще одно обстоятельство, оставившее неизгладимый след в личности Армстронга. С раннего детства его окружала страшная нищета и жестокое насилие. Еще не достигнув зрелого возраста, он стал свидетелем таких страстей, с которыми большинство из нас не встречается за всю жизнь. Обычно детей стремятся оградить от всего, что связано с сексом. В черном Сторивилле он ни для кого не был тайной. Нередко Армстронг видел убитых, плавающих в луже собственной крови посредине грязных улиц. На его глазах проститутки соблазняли своих клиентов, а их самих избивали сутенеры. На каждом шагу он сталкивался с обманом и воровством. Его постоянно окружали искалеченные наркотиками, алкоголем и болезнями люди. В зрелые годы Армстронг часто идеализировал свою молодость. Сентиментальное отношение к ней временами звучало и в его музыке. Но это не мешало ему видеть мир таким, каким он был на самом деле, и вести себя соответственно.

В молодые годы Армстронга легко было обмануть. Пользуясь его неопытностью, провинциальной наивностью, необразованностью, менеджеры часто обводили Луи вокруг пальца. Но с годами он стал искушенным, умудренным богатым жизненным опытом человеком. Армстронг так и не научился

разбираться в политике, плохо ориентировался в деловых и юридических вопросах, не понимал, в чьих руках реальная власть и благодаря чему ею обладают, но людей он распознавал прекрасно и не питал по отношению к ним никаких иллюзий.

В детстве Армстронга окружали люди, привыкшие выражать свои чувства самым непосредственным образом. И дело не только в том, что жители негритянского гетто были более экспансивны и эмоциональны, чем, скажем, темнокожие креолы, но и в том, что свой хлеб насущный им приходилось добывать удовлетворением похоти и других страстей клиентов Сторивилла. Но удовольствие одних оборачивалось слезами других. Там швырялись деньгами, но щедрости сопутствовала алчность. Сторивилл требовал от каждого артиста чувствовать настроение публики и мгновенно реагировать на него. У музыкантов это развивало способность к импровизации, которая стала основой их исполнительской манеры. Все великие джазмены, в том числе Армстронг, Беше, Эллингтон, неоднократно говорили, что прошлое — какие-то мимолетные впечатления детства, воспоминания — помогает им импровизировать. «Дюк» Эллингтон особо подчеркивал, что «для музыканта память о пережитом в прошлом крайне важна. Это могут быть воспоминания о том, как в жаркую ночь собравшиеся во дворе пожилые люди поют при свете луны, или о чьих-то словах, сказанных много лет назад…» .

«New Yorker», July 8, 1944.

Воспоминания порождают чувства, которые в свою очередь влияют на музыку или даже непосредственно в ней воплощаются. У Армстронга была сильно развита память на чувства. Они легко всплывали из глубин его прошлого, и когда-то пережитое вновь вставало перед ним во всех подробностях. Не многие из нас обладают этим даром, и тем дороже он ценится. Не только музыка, но и сама личность Армстронга очаровывала публику. Он никогда не скрывал своих подлинных чувств, раскрывая самые глубокие уголки души. О нем можно сказать, что он жил с душой нараспашку.

Безусловно, в характере Армстронга уживалось много противоречивого. Даже когда он стал уже знаменит, его продолжали считать «робким» человеком. И действительно он был скромен, старался никого не обидеть. Но когда этот робкий, скромный человек выходил на эстраду и начинал хорус за хорусом исполнять страстную, как ракета рвущуюся в небо мелодию, он обретал такую уверенность, что многотысячная аудитория переставала замечать остальных музыкантов и для нее существовал только он. Армстронг обладал одной интересной особенностью, о которой позже мы еще будем говорить: несмотря

на свою застенчивость, он всегда в конце концов добивался того, чего хотел. Так, ему удавалось накормить себя и Маму Люси. Он сумел завести дружбу с уличными вожаками, и те помогали ему, когда он нуждался в их помощи. Конечно, постоянные лишения, которые испытал Армстронг в детстве, не могли пройти бесследно, но ущерб, нанесенный ими его психике, оказался сравнительно небольшим.

С детства он обладал неистощимым запасом жизнелюбия — дар, который ценится столь высоко, что его воспевают поэты. Условия, в которых прошли юные годы Луи, могли бы сломить самых сильных мужчин и женщин. Армстронг выстоял. В детстве почти все было против него, и чудо уже то, что он вообще выжил.

Многие считали Армстронга слишком уж простым и наивным, поскольку он никогда не делал тайны из своих чувств и открыто говорил о таких вещах, о которых обычно предпочитают умалчивать. А между тем все дело просто в том, что Луи рос среди людей, для которых открытое проявление эмоций было совершенно нормальным состоянием. Жители Пердидо-стрит не скрывали свою радость, ревность, похоть или алчность. Таким же был и Армстронг.

Он был непосредственным, но вовсе не примитивным. Армстронг умел добиваться своей цели, умел побеждать. Среди парней Сторивилла у него была репутация «ловкого малого». В конечном счете он всегда находил выход из положения. И научила его этому жизнь в среде, где на каждом шагу необходимо проявлять энергию и напористость, умение ловчить.

Глава 4

В ИСПРАВИТЕЛЬНОМ ДОМЕ

Нет ни одной книги или статьи об Армстронге, где бы не упоминалась эта история. Накануне нового то ли 1912, то ли 1913 года Луи вместе со своим вокальным квартетом вышел на улицу. В Новом Орлеане существовал обычай устраивать по праздникам фейерверк, а в квартале, где жил Армстронг, иногда и пальбу холостыми патронами. В те годы многие негры, особенно жители тех районов, где хозяйничали хулиганы, имели оружие и нередко в целях безопасности носили его с собой. В нашей истории владельцем пистолета калибра 0,38 дюйма был очередной «дружок» Мэйенн, хранивший его, скорее всего, в сундуке для одежды. Выходя из дома, Луи прихватил пистолет, чтобы вместе со всеми пострелять в честь наступающего Нового года. Компания двинулась по Саус-Рэмпарт-стрит, присматривая место для выступления. Неожиданно какой-то мальчишка выстрелил в сторону Армстронга холостым патроном. Тот, не долго думая, выхватил свой пистолет и дал ответный выстрел. Не успел он опомниться, как громадный белый полицейский потащил его в участок. После короткого разбирательства второго января Луи приговорили к лишению свободы на срок, зависящий от поведения заключенного, и отправили в исправительный дом для негритянских детей. Рассказывая об этой истории, обычно подчеркивают, что приговор был в высшей степени несправедливым, что нельзя было лишать свободы на такой длительный срок совсем еще маленького ребенка, тем более за такой незначительный проступок.

Не исключено, что все происходило именно так. Вряд ли Армстронг выдумал эту историю. Настораживает, однако, тот факт, что впервые она появилась на свет в книге «Свингуй эту музыку», которую, скорее всего, написал за Армстронга какой-нибудь профессиональный автор. Биографии звезд обычно пишутся по определенному шаблону. Хотя ясно, что истина далеко не так проста и однозначна.

В те годы положение детей в стране, особенно в больших городах, вызывало тревогу общественности. Десятки тысяч подростков надрывались от непосильной работы на предприятиях с потогонной системой труда. Тысячи из них становились членами уличных шаек. Частично из благотворительных

соображений, частично из опасения, что из этих детей могут вырасти преступники, в большинстве промышленных центров для решения проблемы были созданы особые социальные институты: суды для малолетних, общества для оказания помощи детям, детские дома, приюты для сирот. Первым жителем Нового Орлеана, начавшим заниматься детской благотворительностью, был негр, бывший солдат Джозеф Джонс. В начале XX столетия он вместе с женой Мэнюэллой стал приводить в свой дом бездомных негритянских ребятишек. Вскоре с помощью местного «Общества борьбы против жестокого обращения с детьми» Джонс, получив в распоряжение несколько старых строений на окраине города, открыл в них исправительный дом для негритянских детей. На втором этаже главного здания размещались спальни, внизу — столовая, часовня и классная комната. Согласно Фузу и другим авторам, интервьюировавшим Фрэнка Ласти, «дети учились читать, писать и считать, а в остальное время работали в саду. Два раза в неделю мальчики брали деревянные ружья и барабаны и маршировали по двору» . (Армстронг уверял, что они занимались строевой подготовкой каждый день.)

Foose J., Jones T., Berry J. Up from the Craddle: A musical Portrait of New Orleans, 1949-1980 (unpublished).

В исправительном доме, больше известном как «Дом Джонса», были установлены чисто военные порядки, что неудивительно, поскольку Джонс во всем опирался на свой армейский опыт и это сказывалось на укладе жизни. Дети должны были не только маршировать. Даже в столовую они отправлялись по сигналу горна, а в помещениях поддерживали казарменный порядок и чистоту. Бюджет заведения был позорно ничтожным. К частным пожертвованиям и деньгам, получаемым от городских властей, Джонс был вынужден добавлять свою зарплату. Нередко еда детей состояла из одной фасоли и черной патоки. Почти полностью отсутствовало школьное оборудование. Джозеф Джонс был замечательным человеком, самым выдающимся негритянским деятелем, какого когда-либо имел Новый Орлеан. Говорят, он стал первым негром, которому был вручен символический ключ от города. Всю свою жизнь он отдал «Дому». Его уважал весь город, им восхищались, но умер он буквально нищим.

Примерно в 1908 году в городе был организован специальный суд, где рассматривались дела малолетних преступников. Он помещался на Бэрон-стрит, его председателем в течение многих лет был Эндрью Х. Вилсон, одно имя которого наводило ужас на новоорлеанских подростков. Со временем «Дом Джонса» стали использовать как место заключения малолетних нарушителей

закона, поэтому, скорее всего, Армстронг попал туда вовсе не за такую уж невинную шалость. «Дом» был переполнен, ему не хватало ни средств, ни персонала, и направляли туда, конечно, только за более или менее серьезные проступки. В 1932 году Джонса на посту директора сменил Ричард Уиндер, который, ознакомившись с историей «Дома» и его воспитанников, нашел данные, свидетельствующие о том, что и до инцидента с пистолетом Армстронг попадал в неприятные истории. Удивляться тут нечему. Луи был полностью предоставлен самому себе, и его домом была улица. Не надо забывать также и о том, что семья жила на грани нищеты. Ясно одно: для белых городских властей Армстронг был ребенком из неблагополучного дома, и его можно было рассматривать как потенциального преступника. Я предполагаю, что судья Вилсон, зная о далеко не безупречном прошлом Луи, решил, что мальчику будет гораздо лучше находиться под началом Джозефа Джонса, которому, возможно, удастся направить его на путь истинный, чем оставаться с ненадежной Мэйенн.

Первые дни в «Доме» Луи чувствовал себя отвратительно и очень скучал. Но вскоре он привык, и ему даже понравилась царившая в «Доме Джонса» дисциплина. Впервые в его жизни установился какой-то порядок. Каким бы скудным ни было питание, кормили воспитанников регулярно, и они знали, что не останутся без обеда. Соблюдалась чистота. У Луи появились башмаки. У него была теперь собственная постель и определенный режим сна. Армстронг обрел дом в буквальном смысле этого слова и, освоившись там, не стремился его покинуть.

В «Доме Джонса» был свой самодеятельный оркестр, сыгравший особую роль не только в жизни Армстронга, но и, пожалуй, в истории музыки. Благодаря ему корнет попал в руки мальчика в нужный момент. Известно, что, покидая приют, Луи уже немного владел инструментом, но прошло не менее двух лет, прежде чем он смог приобрести собственный корнет. Причиной тому были и его застенчивость, и его бедность. Ясно, что, не будь «Дома Джонса», Армстронг пришел бы в музыку, слишком поздно.

Поскольку Новый Орлеан слыл исключительно музыкальным городом, не стоит удивляться тому, что в приюте был свой оркестр. Они существовали во всех приютах, это предписывала традиция. Во-первых, считалось, что музыка оказывает на детей благотворное влияние. Во-вторых, играя на улицах, воспитанники зарабатывали какие-то деньги, которые шли на содержание заведения. Наиболее известным считался музыкальный коллектив Дженкинского приюта города Чарлстона в штате Южная

Каролина. В его состав входило до шести ансамблей, которые широко гастролировали по всей стране и однажды побывали даже в Англии. Успех музыкантов Дженкинского приюта, зарабатывавших значительные средства, оказался заразительным примером для других подобных заведений. Правда, я думаю, что капитан Джонс — на самом деле он не был капитаном, и называли его так просто в знак уважения — в любом случае организовал бы у себя оркестр.

Оркестр «Дома Джонса», руководил которым Питер Дэвис, довольно часто и регулярно выступал в различных частях города. Давая не менее одного концерта в неделю, музыканты не только покрывали расходы на содержание оркестра, но и зарабатывали кое-какие деньги, которые шли в бюджет приюта. К сожалению, о самом Дэвисе мы знаем очень мало. Известно, что он родился в 1880 году и что, как и все остальные воспитатели, был негром. Дэвис играл на одном, а возможно, и на нескольких медных духовых инструментах. Новоорлеанский трубач Ли Коллинз рассказывал, что иногда Питер приглашал в оркестр музыкантов со стороны. «Обычно мы шли к нему домой, — вспоминал Коллинз, — и репетировали там целыми днями, а то и ночами» .

Collins L. Oh. Didn't He Ramble, p. 16-17.

Оркестр исправительного дома тех лет, когда там находился Армстронг, состоял из большого барабана и примерно пятнадцати духовых инструментов: трех-четырех корнетов, такого же количества альтгорнов и баритонгорнов, тромбонов и, вероятно, тубы. Некоторые воспитанники могли читать ноты, но многие, в том числе Луи, не знали нотной грамоты и играли на слух. Оркестр, разумеется, не был джазовым. Музыканты исполняли классический репертуар медного духового оркестра в его упрощенном варианте: марши, религиозные песнопения, патриотические песни и некоторые популярные тогда мелодии. Фрэнк Ласти запомнил, что Армстронг играл такие, например, мелодии, как «Swanee River», «Listen to the Mocking Bird», «Home, Sweet Home», «Maryland, My Maryland». Оркестранты выступали в белых штанах, подвернутых до колен, в голубых габардиновых пиджаках, черных носках, туфлях на резиновой подошве и кепи. В качестве награды за выступления в «Доме» им давали мятные конфеты и пряники. Музыканты играли по всему городу, как в черных, так и белых кварталах. Если судить об оркестре с точки зрения современных требований, то это, конечно, был очень слабый коллектив: не хватало слаженности, звуковая атака была неуверенной, интонация — плохой. Но зато в их игре чувствовался задор молодости и ритмическая смелость, которые нравились слушателям.

Армстронга с первых же дней тянуло к оркестру, однако прошло целых шесть месяцев, прежде чем его туда приняли. Как он сам писал в книге «Сэчмо», Дэвис знал, что новый воспитанник вырос в неблагополучной среде, и не ждал от него ничего хорошего. Больше того, Армстронг уверяет, будто Дэвис сразу же невзлюбил его. Думаю, все было гораздо проще. Видимо, с репутацией Луи Дэвис познакомился раньше, чем с ним самим, и поэтому поначалу отнесся к нему настороженно. Так или иначе, но в своих воспоминаниях Армстронг нарисовал трогательную картину: застенчивый мальчик день за днем приходит в помещение для оркестра и тихо сидит, слушая, как идет репетиция.

В конце концов капитан Джонс включил Луи в вокальную группу ансамбля, которую опекала вначале мисс Спригинс, а затем мисс Вигн. Наверное, природный слух Армстронга сразу был замечен, потому что Дэвис сдался и посадил мальчика в оркестр. К большому разочарованию Луи, первым музыкальным инструментом, который ему доверили, оказался тамбурин. Но нас не должен удивлять этот выбор, поскольку в Новом Орлеане существовала традиция сажать начинающих музыкантов за ударные инструменты, дабы у них развивалось чувство ритма. Уже очень скоро Луи играл на барабане, а затем на альтгорне, оркестровом инструменте, похожем на валторну. Надо сказать, что игра на альтгорне дает хорошую основу для последующего овладения корнетом. Оба инструмента имеют одинаковую аппликатуру, похожие мундштуки, правда, у альтгорна он немного больше.

Луи, по-видимому, сразу же проявил свои незаурядные способности. Он легко научился подбирать на слух гармонические ходы к исполняемым оркестром мелодиям. Для подготовленного музыканта это не сложная задача. Опытный джазмен без особого труда может сыграть импровизацию на тему пьесы, даже если он исполняет ее в первый раз. Но для новичка это чрезвычайно трудное дело, и если Армстронгу оно удавалось, то лишь потому, что благодаря своему природному таланту и приобретенному ранее вокальному опыту он уже тогда обладал необычайно развитым чувством гармонии.

Питер Дэвис быстро оценил одаренность новичка, и как только воспитанник, исполнявший партию горна, распрощался с приютом, его место занял Армстронг, хотя были и другие, более опытные претенденты. Горн— практически тот же корнет, только без клапанов. Луи моментально научился на нем играть и вскоре получил инструмент в свое распоряжение.

То, что Армстронг начал заниматься музыкой именно в

исправительном доме, впоследствии сыграло важную роль в его музыкальной карьере. Большинство первых джазменов были самоучками. У негритянских музыкантов существует традиция, уходящая корнями к далеким африканским предкам, согласно которой начинающий исполнитель должен найти свой собственный путь в музыке путем подражания общепринятым образцам. Во времена Армстронга эта традиция была еще жива. Разумеется, старшие часто помогали молодым, подсказывая варианты аппликатуры, давая другие полезные советы, но, конечно, все это не имело ничего общего с классическими методами преподавания, в соответствии с которыми в наши дни будущие музыканты учатся овладевать инструментом с помощью тщательно подобранных упражнений. Трубач Матт Кэри вспоминает: «Для новоорлеанских мальчишек дорога в музыку была нелегкой. Их почти ничему не обучали. Каждый старался научиться сам. Педагогов либо вообще не было, либо они были нам не по карману» .

В те годы преподавателями музыки были в основном креолы, которые в большей степени, чем негры, тяготели к европейским музыкальным традициям. Многие первые джазовые кларнетисты, в том числе «Барни» Бигард, учились у педагогов из знаменитой династии Тио, члены которой были, правда, не креолами, а мексиканцами. Сидней Беше брал уроки у креола Джорджа Бэкита, расплатившись за них мешком табака. Но, как свидетельствует тот же Беше, а также Мортон и другие, музыканты-креолы тоже не очень-то придерживались классических методов преподавания.

Самостоятельная учеба давала будущим джазменам ряд определенных преимуществ. Главное из них состояло в том, что самоучке всегда легче обрести свой собственный стиль и манеру игры, чем музыканту классической школы. Вместо того чтобы учиться владеть инструментом, самоучка учится исполнять то, что ему нравится. Он либо подбирает на слух мелодии, которые он где-то слышал, либо просто импровизирует. Например, «Бикс» Бейдербек предпочитал исполнять мелодии в среднем регистре, поскольку чувствовал, что его игра в верхнем регистре менее выразительна. Если бы он получил классическое музыкальное образование, то обязательно овладел бы и верхним регистром, но тогда его исполнительская манера была бы, разумеется, совершенно иной. Рой Элдридж в свою очередь, начав заниматься музыкой, решил стать самым техничным джазовым трубачом. Он работал над этой стороной исполнительства, гораздо меньше внимания уделяя мелодической последовательности. И хотя позднее Элдридж достиг осуществления своей задачи, он, по

собственному признанию, «не мог рассказать своей музыкой ни одной истории» . Такой стиль игры сохранился у него на всю жизнь. Его главной особенностью была некоторая фрагментарность фразировки мелодии, исполняемой в максимально быстром темпе. Любой педагог потребовал бы от него более сбалансированного подхода к исполнению, и тогда игра Элдриджа в значительной степени утратила бы свою неповторимую индивидуальность. Но, несмотря на некоторые преимущества, самостоятельная учеба имеет и свои недостатки. Самоучке постоянно приходится изобретать велосипед, придумывать собственные, часто усложненные приемы, преодолевая трудности, которые давно уже были преодолены другими. Ему нелегко овладеть всем разнообразием техники исполнения. Но хуже всего то, что он нередко усваивает неправильную технику, что снижает беглость его игры, сужает творческий диапазон и снижает выносливость. Особенно этим страдают духовики, поскольку мундштук не позволяет следить за артикуляцией губ другого исполнителя, чтобы подражать ему. Многие трубачи-самоучки всю жизнь оказываются не в состоянии избавиться от ошибок в технике губной артикуляции из-за приобретенных ими ранее неверных навыков игры. Как мы увидим, Армстронг был одним из них.

Hodes A. Selections from the Gutter. Berkeley, 1977, p. 70.

Co11ier J. L. The Making of Jazz. Boston, 1978, p. 299.

Однако Армстронга нельзя считать настоящим самоучкой, поскольку кое-чему в приютском оркестре его все-таки научили. Вот что пишет об этом трубач Жак Батлер: «В воспитательном доме, где находился Армстронг, был свой оркестр, такой же, как в Дженкинском приюте. Его руководитель знакомил ребят с основами игры на трубе. В конце концов они научились правильно извлекать звук, у всех прекрасно получались атаки звука. С помощью приемов, которые профессионалы называют „двойной и тройной язык“, они могли передать очень быстрые повторения звука. В общем, они неплохо владели инструментом» .

Материалы Института джаза.

На самом деле уровень музыкальной подготовки, полученной Армстронгом в «Доме Джонса», был гораздо ниже, чем считает Батлер. Луи вышел из исправительного дома, не научившись приему «двойной язык». Что же касается «тройного языка», то я не знаю ни одной записи, где бы демонстрировалось его использование. Вот чем Луи действительно владел в совершенстве, так это великолепной атакой — резкой, острой как бритва. И еще его отличало прекрасное звучание — сильное,

чистое, уверенное.

Но гораздо важнее было другое, а именно то, что одновременно с овладением элементарной техникой игры Армстронг выработал с самого начала собственную концепцию музыки, которая сильно отличалась от концепции музыки большинства его сверстников, изучавших ее самостоятельно по ночам при свете фонаря на кухне или в дровяном сарае. В те годы многие начинающие музыканты увлекались исполнением прежде всего регтаймов и блюзов, которые звучали тогда во всех барах и дансингах. Это была новая музыка, и, естественно, она не могла их не привлекать. По другому пути пошел Армстронг. Один из величайших парадоксов в истории джаза состоит в том, что он сам не считал себя в первую очередь джазовым исполнителем. Когда Армстронг начинал учиться музыке, термин «джаз» еще не появился, а сама джазовая музыка не выделилась окончательно в самостоятельное музыкальное направление. Она представляла собой не определившееся до конца ответвление регтайма. Недаром музыканты так часто называли тогда джаз регтаймом. Как это ни покажется удивительным, но в своих интервью и воспоминаниях Армстронг очень редко употребляет слово «джаз» и ни разу не называет себя «джазменом». Подавляющую часть сыгранной им на протяжении всей карьеры музыки составляли пьесы из репертуара танцевальных оркестров. Важное место в его творчестве занимали также выступления в качестве эстрадного артиста театра, кино, радио и телевидения. Конечно, наряду с этим он исполнил также множество замечательных произведений чисто джазовой музыки, но все же джаз оставался для него на втором месте.

Взгляды Армстронга на музыку, его исполнительская манера начали формироваться еще в приюте. В отличие от Сиднея Беше и «Кида» Ори, которые учились играть на блюзах и регтаймах, Луи овладевал инструментом, разучивая репертуар духового оркестра. У духовиков свои исполнительские задачи, им свойственна особая техника игры. Идеалом начинающего музыканта Армстронга были абсолютная чистота тона, игровая мощь, четкий, высокий темп исполнения и «трогающая за душу», а вернее сказать, просто сентиментальная интерпретация произведений. В те годы звездами духовых оркестров были виртуозы-корнетисты и трубачи. Многие авторы специально для них писали в своих произведениях сольные партии. Иногда кто-то из звезд просто вставал впереди оркестра и исполнял соло без всякого сопровождения. При этом он не только демонстрировал перед публикой блестящую технику, но и по-своему «интерпретировал» ее любимые сентиментальные мелодии,

добиваясь изящного звучания, украшая их музыкальными ходами и каденциями, исполняемыми в темпе утрированного *rubato*.

Это была яркая, рассчитанная на внешний эффект манера игры. Именно таким исполнителем и стал Луи Армстронг. Вовсе не случайно самые известные музыканты, воспитанники Дженкинского приюта, все без исключения были блестящими инструменталистами, великолепно владели верхним регистром. Например, Джаббо Смит играл в 1920-х годах в верхнем регистре не хуже самого Армстронга. Кэт Андерсон в течение многих лет считался лучшим исполнителем высоких нот в оркестре «Дюка» Эллингтона. Выступавший в 1930-х и 1940-х годах во многих ансамблях Пинатс Холланд был известен прежде всего как замечательный исполнитель самых высоких нот. В отличие от всех этих виртуозов технические возможности большинства музыкантов-самоучек были весьма ограниченными. Они плохо владели верхним регистром, не могли играть в быстром темпе. Поэтому они старались достичь эффекта прежде всего путем использования звуков с неустойчивой или неопределенной высотой. Их главными орудиями в этом были сурдины, граулы и хроматическое скольжение.

Граул — от английского «growl» — рычание. Употребляется для обозначения хриплых, «рычащих» звуков, извлекаемых при игре на духовых инструментах с помощью сурдин. — Прим. перев.

Анализируя исполнительский стиль Армстронга, убеждаешься, как мало в нем общего со стилем музыкантов старшего поколения, тех, кому он по логике вещей должен был бы подражать. Больше других на него оказал влияние «Кинг» Оливер. Несмотря на превосходную технику игры с сурдинами, он, как трубач, несомненно, уступал Армстронгу. С самого начала своей музыкальной карьеры Луи попал под влияние не джазовых музыкантов, а тех солистов-корнетистов, которые маршировали по Новому Орлеану во главе уличных оркестров и манера игры которых отличалась витиеватостью и сентиментальностью, напоминая викторианский стиль с его украшенными херувимами кроватями из орехового дерева и вышивками заповедей Христовых, висящими над каминами. Очень важно помнить, что Армстронга с самого начала учили правильной технике извлечения звука, воспроизведению красивой, богатой оттенками мелодии. Не ритмическая, а именно мелодическая сторона музыки всегда была для него главной, что не мешало Армстронгу оставаться тончайшим мастером манипуляций с ритмом. Милт Гэблер, режиссер звукозаписей Армстронга, как-то сказал, что «Луи любил мелодию». Он действительно ее любил, и научили его этому в «Доме Джонса».

К сожалению, там же Армстронг приобрел привычку, которая на протяжении всей его музыкальной деятельности доставляла ему массу хлопот. С самого начала у него выработался неправильный амбушюр — способ складывания губ и языка для извлечения звука при игре на духовом инструменте. У каждого духовика свой амбушюр, в зависимости от строения рта, челюсти и зубов. Но есть и общепринятые правила, доказавшие свою целесообразность.

При игре на духовых инструментах звук образуется с помощью небольшой струи воздуха, которая выдувается сквозь крепко сжатые губы. Нагнетаемый под давлением воздух заставляет губы вибрировать, и те в свою очередь вызывают вибрацию находящегося внутри инструмента воздушного столба и окружающего его металла. Совокупность всех этих механических колебаний порождает звук. При правильной технике игры на духовых инструментах давление воздуха создается путем сокращения мышц живота и грудных мышц. В то же время губы и другие органы рта и горла удерживают нагнетаемый воздух, не дают ему вырваться обратно. (Между специалистами существуют весьма большие разногласия по вопросу о том, какие именно мышцы должны быть приведены в действие, чтобы извлечь из духового инструмента звук.) Читатель может составить себе представление о том, как все это происходит, вообразив, что он задувает находящуюся в трех метрах от него свечу.

Таким образом, механика возникновения звука в духовых инструментах такая же, как и при утечке воздуха из проколотого воздушного шара. Губы при этом крепко сжаты, и требуются определенные усилия мышц живота и груди, чтобы протолкнуть воздух наружу.

Но решающую роль играют губы. Амбушюр требует, чтобы «мягкие» или, как их еще называют, «красные» доли губ были крепко сжаты, вывернуты немного вовнутрь и прижаты к зубам, в результате чего они становятся как бы тоньше, мундштук инструмента легко, без нажима кладется на платформу, образованную внешними частями губ. Музыкант с толстыми губами поначалу испытывает определенные неудобства, подворачивая их вовнутрь. Начинающий инструменталист всегда испытывает искушение класть мундштук хотя бы частично на красные доли губ.

Именно это, видимо, и делал Армстронг. Правильно подбирая вовнутрь нижнюю губу, он недостаточно глубоко убирал верхнюю. Поэтому значительная часть мундштука прижимала мягкие доли губы, расплющивая ее о зубы. Хороший

учитель сразу замечает подобную ошибку и исправляет ее. Любой ученик, независимо от формы его губ, быстро усваивает правильный амбушюр. Но Питер Дэвис или не обратил внимания на неправильное положение губ Армстронга, или не придал этому значения.

Трудно сказать определенно, в какой степени эта ошибка в амбушюре повлияла на игру Армстронга. В конце концов, часть мундштука трубы всегда частично упирается в красные доли губ. Кроме того, Армстронг сильно зажимал мундштуком мешавшую ему губу, особенно когда брал высокие ноты. В результате такой «ошибки» рождался исключительно чистый, мощный звук. Однако позднее он стал испытывать из-за этого определенные трудности в игре, а его верхняя губа оказалась сильно деформированной. При правильном амбушюре этого бы не случилось. Многие исполнители, например «Диззи» Гиллеспи, брали даже более высокие ноты, чем Армстронг, но никогда у них не было ни деформации губы, ни других проблем, с которыми тому приходилось постоянно сталкиваться. При этом я вовсе не хочу сказать, что ошибки в амбушюре сказались на качестве игры Армстронга.

Впоследствии Армстронг рассказывал, что, играя в приютском оркестре, он усердно работал и, несмотря на недостатки в технике, быстро добился больших успехов в овладении инструментом. Очень скоро он стал лучшим корнетистом, и Питер Дэвис посадил его за первый пульт. Так утверждает сам Армстронг, однако есть основания отнестись к этому с известной долей сомнения. Уровень его игры в последующие годы свидетельствует о том, что в юности он не был вундеркиндом, а, наоборот, лишь постепенно и медленно, как это обычно бывает с начинающими музыкантами, повышал свое исполнительское мастерство. Не исключено, что со временем Луи действительно стал лучшим музыкантом приютского оркестра, но это, конечно, произошло не за один день. К тому же не надо забывать, что профессиональный уровень этого самодеятельного ансамбля был невысок и выделиться среди его участников, наверное, было не так уж трудно.

Как бы то ни было, но именно в оркестре «Дома Джонса» Армстронг как музыкант получил свое первое признание. Не трудно представить себе, какое чувство гордости он должен был испытывать, шагая по улицам города в щегольской униформе с корнетом в руках. Он, никому не нужный застенчивый подросток, выросший без отца, в вечной грязи, в поношенной одежде, никогда не имевший обуви, питавшийся чужими объедками, мальчик на побегушках у сутенеров и проституток. Однажды,

вспоминал Армстронг, оркестр давал концерт на пересечении улиц Либерти и Пердидо перед толпой местных проституток и темных личностей без определенных занятий. После окончания концерта зрители, к удивлению Дэвиса, так щедро одарили музыкантов, что на их деньги был куплен целый комплект музыкальных инструментов для всего оркестра. Сколь ни фантастично звучит вся эта история, вполне вероятно, что так именно и случилось. В те времена новый инструмент стоил от пяти до десяти долларов. Многие предприимчивые молодчики из кварталов, где жил Армстронг, часто имели при себе значительные суммы денег, которые они по укоренившейся привычке при первой возможности старались потратить. Пустив шапку по кругу, вполне можно было за один раз собрать сотню-другую долларов.

Играя в приютском оркестре, Луи впервые в жизни почувствовал себя человеком, и это не могло не произвести на него сильнейшего впечатления. Разве мог он после этого мечтать о чем-то другом, кроме как о карьере музыканта?

В «Доме Джонса» Армстронгу жилось совсем неплохо. Дисциплина и строгий порядок, пусть даже временами раздражавшие своей рутиной, полностью контрастировали с тем хаотичным, беспечным образом жизни, который он вел в доме Мэйенн. Впервые у него было ощущение безопасности, надежности бытия, как в физическом, так и психическом отношении. Кроме того, на время с него была снята ответственность за Маму Люси, да и за Мэйенн тоже. Луи наконец-то почувствовал себя тем, кем он был на самом деле, — просто мальчишкой. Маленький, сообразительный, жизнерадостный и доброжелательный, чуть застенчивый, но открытый, он нравился окружавшим его людям, хотя они и считали его немножко фигляром. Как вспоминает Фрэнк Ласти, это был «счастливый, вечно улыбающийся и отпускающий шутки парень. Мы часто ходили ловить рыбу. Обычно Луи поднимался на ведущую в спальню лестницу и подавал горном сигнал, означающий, что пора выходить» . А вот что рассказывал репортеру газеты «Таймс пикиюн» Питер Дэвис: «Луи ходил смешной походкой, с вывернутыми наружу ногами и при первых звуках музыки начинал уморительно пританцовывать. Он неплохо для своего возраста пел, хотя голос его был с хрипотцой. Часто мы делали так: я играю — Луи танцует. Потом он берет мою трубу и продолжает вести начатую мелодию» .

Foose J., Jones T., Berry J. Up from the Craddle: A Musical Portrait of New Orleans, 1949-1980 (unpublished).

«New Orleans Times-Picayune», Aug. 22, 1962.

В «Доме Джонса» Армстронг не только получил первые уроки музыки. Там он узнал, что кроме беспокойной и тяжелой жизни проституток, сутенеров и шулеров черного Сторивилла, с такими ее непременными спутниками, как болезни, насилие и грязь, есть и совсем иная жизнь.

Мы не знаем, сколько времени пробыл Луи в приюте. Сам он говорил о восемнадцати месяцах. Питер Дэвис утверждает, что он находился там пять лет. Однако последнее было сказано пятьдесят лет спустя, и, конечно, такой продолжительный срок кажется преувеличением. С другой стороны, если все как следует взвесить, то восемнадцать месяцев покажутся чересчур малым сроком. Получается, что Армстронг играл в приютском оркестре всего лишь один год. За это время Луи вряд ли мог добиться тех больших успехов, о которых сам рассказывал. Тем более что кроме музыки у него в приюте были и другие обязанности. Мне кажется, все дело опять в неправильной дате рождения. Поскольку Армстронг настаивал на том, что родился в 1900 году, ему приходилось называть более короткий срок пребывания в «Доме Джонса», нежели то было на самом деле. По моим подсчетам, хотя и не очень надежным, он попал в приют где-то около 1912 года в возрасте тринадцати-четырнадцати лет, а покинул его в 1914 году, когда ему было лет пятнадцать-шестнадцать.

Сейчас уже трудно установить причину, по которой Армстронг вышел из «Дома Джонса». Позднее он предлагал несколько совершенно различных версий своего освобождения. Вспомним, что судья Вилсон вынес ему приговор о лишении свободы на срок, зависящий от его поведения. Поэтому Луи не мог покинуть приют без согласия на то судьи. По одной версии, Мэйенн уговорила белого господина, в доме которого она работала, воздействовать на Вилсона. По другой — оба родителя вместе уговорили судью отпустить мальчика домой. И, наконец, по третьей — Луи был освобожден потому, что отец согласился взять его в свой дом. Последняя версия мне кажется самой правдоподобной. Отец имел постоянную работу, был солидным, семейным человеком, и его дом казался более подходящим местом для ребенка, чем обиталище Мэйенн. Скорее всего, именно последнее обстоятельство стало решающим.

Нельзя сказать, что Армстронг с большой охотой покидал приют. Ему нравилась тамошняя жизнь. Много радости доставляла ему игра в оркестре. Но, с другой стороны, Луи было уже около шестнадцати. В те времена, тем более на Юге, шестнадцатилетний юноша считался почти уже взрослым мужчиной, так что наверняка ему хотелось вести

самостоятельную жизнь. В то же время он был не в восторге от перспективы жизни в доме отца с его второй женой, Гертрудой, и их сыновьями Генри и Вилли. Многие авторы считают, что отец взял Луи для того, чтобы сделать его нянькой для своих младших сыновей и тем самым дать Гертруде возможность пойти работать. Генри и Вилли еще, видимо, не было и тринадцати лет. Как все дети в этом возрасте, они были шумными, неугомонными мальчишками. Армстронгу нравился младший, Генри, а старшего, Вилли, он почему-то невзлюбил. Но главное — его возмущало желание отца превратить старшего сына в прислугу при младших детях, заставить его ухаживать за ними, готовить на них. Мы не знаем, как долго все это продолжалось, но есть сведения о том, что вскоре Гертруда родила девочку, которой дали имя матери — Гертруда, и Луи отправился к себе домой, так как Уилли Армстронг не хотел кормить лишний рот. Если в семье отца действительно появился еще один ребенок, то Гертруда-старшая должна была отказаться от работы, чтобы ухаживать за новорожденной. Потребность в услугах няньки-Луи отпала, и он снова оказался на свободе.

Как бы там ни было, Армстронг вернулся на Пердидо-стрит к своей Мэйенн. Пока Луи жил у отца, он не посещал школу, а теперь время для этого уже прошло. Пришлось ему браться за всякую случайную работу. Вначале Армстронг, видимо, опять продавал газеты, так как его снова видели вместе со старым белым другом, продавцом газет Чарлзом, который теперь был уже настоящим молодым человеком. Потом он развозил по домам молоко, пробовал быть стивадором, подрабатывал на пристани. Но основной заработок все это время давала ему работа на фирму «Эндрю коул компани», находившуюся всего в двух кварталах от его дома на углу улиц Фререт и Пердидо. Это место Армстронг получил благодаря рекомендации некого Гэйби, одного из дружков Мэйенн, который сам работал на ту же фирму.

Ежедневно Луи впрягал в деревянную тележку мула, нагружал на нее примерно тонну угля и развозил его заказчикам. За каждую поездку ему платили пятнадцать центов. Иногда за то, что он вносил уголь в дом, клиенты давали ему чаевые и угощали сэндвичем. Армстронг был не сильным юношей и мог отвезти за день не более пяти тележек, в то время как Гэйби успевал сделать девять-десять ездок. Позднее Луи перешел к торговцу углем Морису Карнофски, у которого ему приходилось развозить и продавать уголь в корзинах. Его основными покупателями были проститутки. Это была тяжелая, грязная работа под палящим солнцем, но Луи, судя по всему, был доволен. Он стал основным кормильцем семьи и гордился своей ролью главного мужчины в

доме.

Где-то около 1914 года семья Армстронга увеличилась. Кузина Флора, четырнадцатилетняя дочь уважаемого Исаака Майлса, так часто выручавшего Луи и Маму Люси, забеременела. По словам Армстронга, отцом будущего ребенка был какой-то «белый старик», который, заманив девочку к себе домой, соблазнил ее. Майлз ничего не мог с ним поделать. В Новом Орлеане в те годы ни один белый судья не стал бы даже рассматривать иск такого рода против белого. Он сразу же заявил бы, что девочка лжет, а докажи родные, что Флору действительно совратили, сказал бы, что она «сама на это напросилась». Родившегося мальчика назвали Кларенс. К несчастью, Флора вскоре после рождения сына умерла. Армстронг взял ребенка к себе. Безусловно, он сделал это из чувства долга перед старым Майлзом.

Однажды, когда Кларенс был еще маленьким ребенком, он выбрался из комнаты на проходившую вдоль фасада дома галерею. Шел дождь, и, поскользнувшись на мокром деревянном полу, Кларенс упал со второго этажа на землю. Выскочивший на крик Луи увидел, как бедный ребенок, держась за головку, с плачем карабкается вверх по лестнице. При падении Кларенс получил травму головного мозга и на всю жизнь остался умственно отсталым.

Впоследствии Армстронг полностью взял на себя его содержание. Наверное, он сделал это, желая как-то отблагодарить дядюшку Исаака, а может быть, видел в нем такого же несчастного мальчика без отца, каким был когда-то сам. Впрочем, Луи всегда чувствовал себя обязанным оказывать помощь тем, кто в ней нуждался. Он содержал племянника до конца своей жизни и даже после смерти: в настоящее время Кларенс живет в Нью-Йорке на пенсию, учрежденную для него его дядей Луи Армстронгом.

Наш рассказ подошел к тому периоду в жизни Армстронга, когда ему исполнилось семнадцать, а может быть, чуть больше, По всем статьям это был уже взрослый человек. Если бы его жизнь складывалась так же, как у других юношей Сторивилла, он должен был теперь жениться, начать содержать семью, всю жизнь занимаясь тяжелой физической работой в Новом Орлеане или в каком-нибудь из крупных промышленных центров на Севере, куда в те годы мигрировали многие южане-негры. Но как раз в эти годы в Новом Орлеане начался период расцвета совершенно новой музыки, которая с удивительной быстротой завоевала сначала Соединенные Штаты, а затем и весь мир. Это, конечно, был джаз.

Глава 5

НОВЫЙ ОРЛЕАН — РОДИНА ДЖАЗА

Докопаться до корней джаза — дело нелегкое. Первая запись джазовой музыки в исполнении оркестра белых музыкантов «Original Dixieland Jazz Band» была сделана в 1917 году. Причем до сих пор идут споры о том, можно ли считать записанную на этой пластинке музыку типичным джазом, так ли играли в те годы негритянские или другие белые музыканты Нового Орлеана. В период между 1900 и 1920 годами джаз, и особенно его ритмическая разновидность, получившая позднее название «свинг», развивался настолько стремительно, что нередко музыканты одного и того же ансамбля исходили в своей игре из совершенно различных представлений о ритме, использовали различные формы ритмической организации мелодии, причем разрыв во времени появления этих форм иногда достигал десяти и более лет. Когда начинали делать первые записи, джаз, как вид музыкального искусства, окончательно еще не сформировался и ни об одном из его течений нельзя было сказать: вот он, типичный джаз. Позднее группа новоорлеанских музыкантов мигрировала на Север, где вскоре стали выпускаться их пластинки. К 1923 году появилось достаточно записей, чтобы можно было с большей или меньшей уверенностью определить, что же такое новоорлеанский джаз.

Сейчас трудно с полной достоверностью установить, как именно звучал ранний джаз. В какой-то степени ключом к разгадке могут служить сохранившиеся в большом количестве записи регтаймов, одной из главных музыкальных форм, породивших джаз. Некоторые из них сделаны на рубеже XIX и XX веков, а другие и того раньше. Кроме того, мы располагаем записями, сделанными в 1930-х годах во время музыкально-фольклорных экспедиций Джона и Элана Ломаксов. Среди них различные народные песни, в том числе трудовые, религиозные гимны и спиричуэлс, песни, связанные с полевыми работами, так называемые «стрит-крайз» — выкрики уличных торговцев, игровые песни и другие. Этих записей немного, и делались они в неблагоприятных условиях — не в студии, а прямо на местах, в те годы, когда еще не было магнитофонов. И тем не менее их считают одной из важнейших составных частей всей записанной американской музыки, поскольку они дают достаточно

достоверное представление о том, какой была негритянская фольклорная музыка в ранний период, а значит, и о том, какого рода музыка создавалась неграми в те годы, когда начали формироваться музыкальные течения, предшествовавшие возникновению джаза.

Существует также немало записей блюзов, часть которых сделана еще в 1920-х годах. Исполняемые и самодеятельными деревенскими певцами, и профессиональными музыкантами, они позволяют довольно точно судить о том, как пели и исполняли блюзы за двадцать лет до того, как джазмены начали плести из мелодий блюза новую музыкальную ткань. Наконец, есть словесные описания раннего джаза и негритянской музыки в целом, причем отдельные из них принадлежат очевидцам, жившим еще в прошлом веке. Если осмотрительно использовать всю совокупность фактов, сохранившихся в письменном виде и в виде пластинок, можно получить определенное представление о том, как звучал ранний джаз.

История джаза начинается в Африке. В течение более чем трех веков в Новый Свет ввозили черных рабов. Среди них были представители около двух тысяч племен, говоривших на сотнях различных языков и, конечно, исполнявших самую разнообразную музыку. Но при всем этом разнообразии у нее была одна общая черта: основой ее был ритм. Главный принцип африканской музыки прошлого — а в значительной степени и настоящего — состоит в том, что два или большее число ритмических рисунков накладываются один на другой. Простейшим примером может служить одновременная игра на двух барабанах, когда на одном из них выбиваются три доли, а на другом за то же время — две. Однако такое простейшее сочетание ритмов встречается редко. Гораздо чаще каждый из трех-шести инструментов исполняет одновременно с другими свою ритмическую фигуру, причем у каждой из них свой размер (метр), или, как говорят джазмены, свой «бит». Постоянно перекрещивающиеся ритмические линии в какой-то момент вдруг совпадают, сплетаются друг с другом, но тут же снова расходятся. Для наглядности представьте себе автотрек, по которому с различной скоростью, но в одном направлении мчатся машины. Вот одна из них нагоняет другую, и какое-то время они идут рядом, чтобы потом первая снова ушла вперед. Постоянное слияние и расхождение ритмических линий создает напряжение. Этот прием широко используется в современной музыке.

Вместе с черными рабами в Новый Свет прибывала и африканская музыка, а иногда и инструменты. Попавшие в неволю негры, увезенные страшно далеко от дома и без каких-

либо надежд вернуться обратно, часто умирали от отчаяния. Чтобы поднять их настроение, работорговцы всячески поощряли пение плывущих на кораблях рабов в надежде, что музыка окажется противоядием от смерти. В XVIII-XIX веках на Севере, как и на Юге Соединенных Штатов, рабы регулярно собирались вместе, чтобы вспомнить старинные африканские мелодии и танцы. Сохранились описания очевидцев этих танцевальных праздников. Среди них наиболее известными были фестивали, проводившиеся каждое воскресенье в Новом Орлеане на площади Конго, расположенной неподалеку от того места, где позднее возник Сторивилл. Сейчас на этом месте разбит парк Луи Армстронга. В описании одного из таких танцевальных фестивалей в Новом Орлеане, происходившего около 1817 года, говорится, что его участники исполняли различные мелодии на «особой разновидности банджо, сделанного из луизианской тыквы, отбивали ритм пальцами на барабанах, выдолбленных из колоды эвкалиптового дерева, поверх которой натягивалась овечья шкура; лошадиные челюсти использовались как трещотки… По ходу танца барабаны звучали все быстрее и быстрее, движения танцоров становились все более гротескными, пока, наконец, доведенные до неистовства мужчины и женщины не падали на землю в бессознательном состоянии» . Фестивали на площади Конго происходили регулярно почти до самого конца прошлого века, правда, исполняемые на них танцы в конечном счете стали сильно отличаться от породивших их первоначальных форм африканских ритуальных обрядов. Хотя привезенные в Новый Свет негры и старались сохранить верность традиционной африканской музыке, со временем они стали испытывать влияние распространенных в Соединенных Штатах различных форм европейской музыки: церковных гимнов, танцевальной музыки, военных маршей, оперных арий, фортепианных сонат. В конечном счете в негритянской среде началось зарождение совершенно новой музыки, представлявшей собою сплав африканской и европейской музыкальных культур. В основе этой музыки лежал главным образом диатонический звукоряд — обычное до-ре-ми, — хотя нередко в сокращенной пентатонической форме. По-видимому, самой обычной была и ее ритмическая модель. И все же она резко отличалась от музыки европейской. Принципиальных отличий было три. Во-первых, для нее была характерной склонность к мобильной интонации, когда высота тона не фиксируется и звуки свободно скользят вверх и вниз, отчего европейскому уху они кажутся фальшивыми. Во-вторых, в момент наивысшего эмоционального напряжения мелодия часто расцвечивается за счет шумовых призвуков, фальцетов и

грубоватого тембра звучания. В-третьих, и это самое главное, мелодия никогда не связана с основной ритмической пульсацией или, как ее называют, граунд-битом. Граунд-бит может задаваться барабанами, хлопками рук, шагами танцоров, звоном кузнечного молота, ударами топора, взмахами весел. Неважно как, но он обязательно должен быть.

«The Century Magazine», Feb., 1886.

При этом мелодия поется или исполняется независимо от граунд-бита, то есть как бы «не в ритме». Мелодические фразы то сжимаются, то растягиваются, так что звуки исполняются то с некоторым опережением метра, то с отставанием от него. Они непрерывно деформируются, как воздушный шар, когда его надувают или спускают. Создается впечатление, что отдельные звуки исполняются совершенно произвольно по отношению к четкой пульсации граунд-бита. Между мелодией и граунд-битом создается напряжение, подобное тому, которое возникает в африканской музыке в результате прихотливого переплетения то сходящихся, то расходящихся ритмических линий. Таким образом, мы видим, как с помощью нового музыкального материала достигается тот же эффект, который был так характерен для африканской музыкальной культуры. Ритмическая полифония стала важнейшей характерной чертой джаза в целом и творчества Армстронга в особенности.

К началу XIX века созданная американскими неграми музыка нового типа получила уже широкое распространение. Особенно большую популярность завоевала она в сельских районах юга страны, где традиционная европейская музыкальная культура не составила ей почти никакой конкуренции. Часто говорят, что жившие в прошлом веке негры создали целый ряд разнообразных музыкальных форм: трудовые песни, спиричуэлс, песни уличных торговцев, филд-край и другие. Однако вся эта негритянская музыка — и бытовые песни, и популярные мелодии — создавалась по тем же музыкальным законам, что и европейские симфонии, с использованием тех же звукорядов, тональностей и метроритмических систем.

«Филд-край», или, как их еще называют, «холлеры», — жанр сельского негритянского фольклора, трудовые песни-переклички, исполнявшиеся неграми-рабами на плантациях. — Прим. перев.

Долгое время никто из музыковедов не пытался серьезно изучать «музыку плантаций». Несмотря на это, уже к 1830 году она не только получила признание как самостоятельное явление в музыкальной культуре, но и стала модной экзотикой. Белые, а также некоторые негритянские композиторы начали переделывать эти мелодии, приспосабливая их под вкусы белой

аудитории. Возник совершенно новый музыкальный жанр, типичными образцами которого могут служить такие широко популярные в свое время песни, как «Old Black Joe», «Old Folks at Home» и другие.

Наряду с этим сами негры создавали на основе «музыки плантаций» два новых, гораздо более интересных жанра: регтайм и блюз. Непосредственной первоосновой блюза, скорее всего, надо считать одну из разновидностей негритянского фольклора — трудовые песни. Блюзовые мелодии построены на так называемом «блюзовом звукоряде», содержащем «блюзовые тоны», которых нет в европейской диатонической гамме . Кроме того, для них характерно использование такого типичного для негритянской музыки приема, как смещение мелодии относительно метрической пульсации граунд-бита.

Регтаймы, видимо, появились как музыка, предназначенная для исполнения на банджо, и лишь позднее пианисты-самоучки приспособили их для фортепиано. К этому выводу я пришел, ознакомившись с письмом, посланным в свое время журналистом Лэфкадио Херном, серьезно интересовавшимся музыкой новоорлеанских негров, музыковеду Эдварду Крэбилю. В нем, в частности, говорилось: «Приходилось ли Вам когда-нибудь слышать, как негры играют на слух? Иногда мы угощаем их вином и просим что-нибудь сыграть. И знаете, они играют на фортепиано так, как если бы это было банджо. Это прекрасная игра, но вовсе не игра на фортепиано» . Ранний стиль игры на банджо был основан на чередовании опорных басов с аккордами или повторяющимися мелодическими фигурами — точная модель будущего регтайма и его «страйд-стиля» . Как известно, в регтайме используется европейская темперация и гармония, а его ритм носит маршеобразный характер. В то же время между регтаймом и европейской фортепианной музыкой есть существенные различия. Одно из них заключается в том, что в реге левая рука настойчиво исполняет басовые тоны в стиле страйд, что совершенно нетипично для европейской манеры игры. Гораздо важнее, однако, то, что в регтайме слушатель ощущает характерную для негритянской музыки напряженность между мелодией и граунд-битом, которая создается с помощью чрезмерного, с точки зрения европейской исполнительской манеры, синкопирования. В блюзах, трудовых песнях и музыке плантаций отдельные звуки исполняются, как правило, вне ритма. Певец свободно, по своему усмотрению, перемещает звуки мелодии относительно ритмических долей. Что же касается синкопирования, то здесь главные ноты приходятся на промежутки между долями, точно между ритмическими

акцентами, и исполнитель ни в коем случае не должен нарушать это правило. Известный автор регтаймов Скотт Джоплин в пояснениях к своим сочинениям специально и недвусмысленно подчеркивает это обстоятельство. В европейской музыке синкопы довольно широко используются уже на протяжении многих веков, но только в регтайме они стали постоянным и непременным приемом, определяющим сам характер музыкального звучания.

«Блюзовые тоны», или, как их еще называют, «грустные ноты», условно можно считать пониженными III и V ступенями натурального мажора. Однако, поскольку в негритянской музыке шкала полутонов не совпадает с европейской темперацией, фактически это особые звуки, высота которых колеблется между натуральной и пониженной ступенями. — Прим. перев.

Blassingame J. W. Black New Orleans. Chicago, 1973, p. 140.

«Страйд-стиль» — особая техника фортепианного сопровождения мелодии, когда левая рука пианиста берет поочередно то басовые звуки, то аккорды, при этом как бы «шагая» по клавиатуре через одну-две октавы. — Прим. перев.

Все три вышеназванных жанра возникли на основе негритянского фольклора в Новом Орлеане на рубеже XIX-XX веков. Наряду с ними бытовала, конечно, и европейская музыка: симфонии, опера, популярные песни, музыка для таких сложных танцев, как кадриль и лансье, которые были особенно популярны среди белых и темнокожих креолов.

Особую роль в развитии американской музыки сыграли ансамбли медных духовых инструментов, исполнявшие марши во время всевозможных торжественных шествий. Непосредственными их предшественниками были европейские военные оркестры. Часть их к концу прошлого столетия превратилась в большие коллективы. Они играли простую ритмичную музыку, которая скоро стала очень модной и неизменно вызывала восторженный энтузиазм публики. Напомним, что в те годы еще не изобрели механических средств воспроизводства музыки и слушать любимые мелодии можно было только в живом исполнении. К окончанию Гражданской войны по всей Америке насчитывались тысячи медных духовых оркестров. Торжественным маршем проходили они по улицам во время праздников, выступали на местных торжествах, по воскресеньям; если позволяла погода, концерты давались на эстрадах парков, а в сельской местности — прямо на зеленой траве.

Со временем состав этих оркестров становился все более сложным, а репертуар — разнообразным. В конечном счете они стали играть не только марши, но и увертюры, трудовые песни,

сентиментальные баллады и многое другое. Сочинение произведений для многих тысяч оркестров и их издание стало крупным бизнесом. К концу XIX века руководители ведущих коллективов, такие, как Джон Филипп Сауса и Артур Прайор, приобрели общенациональную известность, стали такими же звездами, какими сегодня являются некоторые рок-музыканты.

До конца 90-х годов прошлого столетия регтайм играли исключительно в барах, кабаре, борделях и других заведениях подобного типа, посетители которых хотели только одного — приятно провести время. Исполнителями пьес в стиле рега были тогда главным образом негритянские музыканты. Но настало время, и регтайм вышел из подполья злачных мест, став предметом повального увлечения сначала в общенациональном, а потом и во всемирном масштабе. Примерно с 1897 года по 20-е годы нашего столетия, когда его вытеснил джаз, регтайм был самым популярным музыкальным жанром в Соединенных Штатах. В какой-то степени мода на регтайм подогревалась появлением пианолы, благодаря которой он пришел даже в такие дома, где никто не играл на музыкальных инструментах. Проводились фестивали регтайма, появились его звезды. Авторы и издатели регов сколачивали целые состояния.

Есть все основания предполагать, что в первые годы нашего столетия медные духовые оркестры Нового Орлеана, как и других американских городов, играли много музыки в стиле регтайма. Например, известно, что, хотя «Бадди» Болден очень часто исполнял блюзы, его настоящим коньком был регтайм.

На рубеже прошлого и нынешнего веков уже имелись все составные элементы, необходимые для возникновения джаза. Его зарождение было длительным эволюционным процессом, продолжавшимся с начала нашего столетия до середины 1920-х годов, когда благодаря Армстронгу и некоторым другим музыкантам джаз вступил в пору первой зрелости. Как это нередко бывает, одно-единственное событие, сыграв роль катализатора, резко ускорило этот процесс, и в конце концов все составные элементы, слившись воедино, образовали нечто совершенно новое в музыке. Таким событием стало введение негритянскими музыкантами в свою музыку четырехдольной метрической основы: вместо двух долей на такт они исполняли четыре, но в два раза быстрее, что сразу же изменило весь ее характер. Ритм воспринимается весьма субъективно, и обсуждать его трудно, поскольку каждый человек чувствует метрические смещения по-своему. Мало сказать, что ритм лежит в основе джаза. Ритм — это сама душа джаза, и главная заслуга Армстронга, основной вклад в развитие музыки связан с его

интерпретацией ритма.

Европейская музыка в основном не поддерживается граунд-битом. Хотя и здесь бывают исключения; марши обычно исполняются под аккомпанемент барабанов. Но чаще всего граунд-бит все-таки абстрагирован от мелодии. Без какой-либо специальной подготовки мы можем отстукивать ногой ритм и веселой песни, и серьезного симфонического произведения. Мы можем сделать это, поскольку музыка написана таким образом, что определенные ноты в правильных интервалах как бы «выпячиваются», что выявляет лежащую в основе мелодии пульсацию.

Однако ритмические доли следуют друг за другом вовсе не с той же абсолютно точно выдержанной последовательностью, с какой в окне мчащегося поезда мелькают телеграфные столбы. Все они объединены в группы, называемые тактами, и внутри каждого такта есть сильные и слабые доли. Если ударение делается на нечетную долю, мелодия группируется в двухдольные такты. Такой метроритм называется размером 2/4. Если выделяется третья доля, мы имеем трехдольный такт и соответственно трехдольный размер. В четырехдольном размере первая и третья доли — сильные, а вторая и четвертая — слабые. Причем поскольку четырехдольные такты делятся на две подгруппы, каждая из которых состоит из двух долей, первая доля звучит всегда несколько сильнее, чем третья, а вторая — не так слабо, как четвертая. Теоретически мы можем беспредельно увеличивать количество долей в такте, но практически, если их число превышает пять или шесть, в целях удобства мы делим такие большие такты на меньшие по размеру метрические единицы.

Случайно или умышленно ритмическую пульсацию можно сделать двусмысленной, неопределенной. Если достаточно долго исполнять два тона на одну долю, начинает казаться, что темп пульсации как бы удвоился. Такого же эффекта можно добиться, если во время исполнения марша с четкой ритмической структурой, предусматривающей сто двадцать долей на каждую минуту времени, отбивать ногой два удара на каждую долю ритма.

Но, отбивая такой ритм, вы обязательно почувствуете какое-то внутреннее сопротивление, субъективное желание вернуться к более спокойной метрической пульсации. Однако это первоначальное ощущение довольно быстро проходит, и скоро вы начинаете замечать, что вызванная конфликтом двух ритмов напряженность делает музыку более живой, зажигательной. Одно из очарований поэзии в ее неопределенности. То же относится и к

музыке.

Марши всегда пишутся в двухдольном размере. В те годы, о которых идет речь, они пользовались большой популярностью и многие регтаймы сочинялись в форме марша. На обложке нот так и писали: «Марш». Например, в сборнике шести этюдов в стиле регтайм Джоплина стояло разъяснение: «Темп медленный, маршеобразный». По этой и некоторым другим причинам регтайм чаще всего звучал в двухдольном размере. Если вы начнете отбивать ногой ритм рега, то тут же заметите, что выстукиваете нечто похожее на марш.

Несмотря на все сходство регтайма с маршем, между ними есть и отличие: в ритме рега постоянно присутствует элемент неопределенности. В большинстве регов наряду с основным метрическим пульсом есть второй, который вдвое быстрее первого. При этом неопределенность создается чрезмерно частым употреблением синкопированных звуков. Поскольку многие звуки исполняются между ритмическими долями, наряду с пульсацией метродолей начинает ощущаться вторая пульсация, которая приходится на промежутки между этими долями. Появляется ощущение существования двух ритмов. Если хотите почувствовать это сами, проделайте следующий эксперимент. Начните отбивать левой ногой ритм в темпе марша. Затем одновременно с ударами левой ногой, в промежутках между ними делайте удары правой. Этим вы сразу же нарушите чувство темпа, заданного первоначально левой ногой. Но если правая нога будет продолжать отбивать доли после каждого удара левой, то есть если обе ноги будут действовать поочередно, у вас скоро появится ощущение того, что темп ритма вдвое возрос. А теперь самое главное: в регтайме «правая нога» отбивает ритм не всегда, но в то же время достаточно часто. Именно это и создает ощущение неопределенности.

Не только в регтайме, но и во многих других видах музыки можно наблюдать эффект двойной и даже тройной пульсации. Например, в рок-н-ролле наряду с главным пульсом отчетливо ощущается второй, который вдвое быстрее первого, а то и третий, который, напротив, вдвое медленнее главного.

В начале нашего века некоторые музыканты — негры и темнокожие креолы — начали исторический эксперимент в музыке: вторую, вспомогательную пульсацию они превратили во вторую главную, то есть в двудольном pere они стали исполнять четыре доли. Или, выражаясь профессионально, вместо двух долей на такт они стали исполнять четыре, но вдвое быстрее. «Джелли Ролл» Мортон утверждал, что он первый в 1902 году перешел с двудольного размера на четырехдольный. Выступая в

борделях и барах, он начал отбивать ногой о твердый деревянный пол второй пульс исполняемой мелодии, который был не очень явственным, но вполне ощутимым. Это и стало, по его словам, началом джаза. Мортон до конца жизни настаивал на том, что именно ему принадлежит приоритет изобретения джаза.

Ряд новоорлеанских пионеров джаза категорически указывал на то, что исполнение двудольного рега как четырехдольного стало тем переломным фактором, за которым последовало превращение регтайма в джаз. Известный белый контрабасист Стив Браун, выступавший в 1920-х годах в составе многих известных ансамблей, писал по этому поводу следующее: «В кварталах красных фонарей исполнялась в основном медленная музыка к танцу дрэг, мелодии песен плантаций, а также и то, что сами мы называли музыкой для вихляния задом», например «Saint Louis Blues». Все это исполнялось в четырехдольном размере вместо двудольного, который использовался бы, играй мы в стиле рега" . По его словам, «джазовая лихорадка» началась с 1905 года.

Тромбонист Вильям «Бебе» Риджли, работавший вместе с Армстронгом на речном пароходе, вспоминает, что «Бадди» Болден играл реги в двудольном размере. «В его исполнении, — говорит Риджли, — мелодии звучали несколько иначе, чем в исполнении современных оркестров, перешедших на четырехдольный размер» . «Когда я начинал играть джаз, — вспоминает один из лучших джазовых кларнетистов „Барни“ Бигард, — приходилось мысленно все делить пополам — и размер, и темпы. Мне это страшно не нравилось, но я старался быстрее освоить новую для меня манеру игры» . Один из первых джазовых контрабасистов Эд Гарленд говорит, что до приезда новоорлеанских музыкантов их коллеги в Чикаго играли по-своему. «У них был свой, чикагский, стиль. Они исполняли две доли на такт… Мы, новоорлеанцы, привезли с собой четырехдольный размер» .

Материалы Архива джаза при Тулейнском университете. В дальнейшем ссылки на данный источник будут даны как «Материалы Архива джаза».

Там же.

Материалы Института джаза.

Там же.

Какой же эффект достигается благодаря тому, что вместо двух долей на такт исполняются четыре, но вдвое быстрее? Прежде всего происходит смещение ритмических акцентов, которые в этом случае приходятся на середину прежней ритмометрической доли. Например, серия восьмушек звучит при этом не ровно, а с особой остротой, пикантностью. Во-вторых, эта

манера предполагает, что исполнитель использует ритмическую модель типа «бум-чик, бум-чик», которая оставалась характерной для джаза вплоть до 1940-х годов, когда вместе со стилем бибоп в джазовую музыку пришли новые, еще более усовершенствованные, утонченные ритмы. Модель «бум-чик» подразумевает чередование четвертных звуков с парами восьмых. При этом используются как двудольные, так и четырехдольные размеры внутри одного такта, что создает эффект «раскачивания», как будто два ритма, чередуясь, сменяют друг друга. Видимо, можно также предположить, что по непонятным нынче для нас причинам в модели «бум-чик» доли делились на неровные части, а именно: первая из пар мнимых восьмых звуков акцентировалась за счет второй пары. Скорее всего, субъективно такой ритм ощущался как состоящий не из пары неравных долей, а как ритм, внутри которого слышится вторая пульсация. Оба эти приема — попеременное использование различных размеров и внутренняя пульсация отдельных звуков — главные выразительные средства, создающие ощущение, называемое «свингом» .

Боюсь, что объяснить все это на бумаге — задача слишком сложная и я только окончательно запутаю читателя. Но когда слышишь живую музыку, все становится совершенно ясно. Претендовавший на звание изобретателя джаза «Джелли Ролл» Мортон в одной из записей, сделанных им для Библиотеки конгресса США, наглядно продемонстрировал отличие регтайма от джаза. Сначала он исполняет классический рег Джоплина «Maple Leaf Rag» более или менее так, как он написан автором, а затем в стиле джаза. Разница — очевидна.

Новая манера исполнения, когда вместо двух долей на такт играли четыре доли, настолько отличалась от прежней, что в некоторых местах она даже получила свое особое название — мемфис-ритм, — хотя изобретена была, безусловно, в Новом Орлеане. Какое-то время придерживались мнения, что джаз возник одновременно во многих районах Юга. Однако все без исключения музыканты тех лет, как северных, так и южных штатов страны, категорически утверждают, что джаз зародился в Новом Орлеане. Вот что говорит об этом контрабасист «Попс» Фостер: «После того как эти парни из Нового Орлеана разъехались по различным городам, повсюду музыканты начали подражать их манере игры» . Артур Бриггс, вспоминая о знаменитом ансамбле «Southern Syncopators», с которым он выступал в 1919 году, рассказывал: «Мы исполняли вовсе не джаз, а регтайм… По правде сказать, единственным из нас, кто мог играть настоящие джазовые импровизации, оказался Сидней

Беше, который, конечно же, был из Нового Орлеана» . Незаслуженно забытый негритянский тромбонист Альберт Уинн говорит, что играть джаз он научился, слушая новоорлеанского белого музыканта Джорджа Брюнса, который был первым тромбонистом, исполнявшим соло в подлинно джазовом стиле. Родившийся в 1905 году трубач «Док» Читэм говорил, что в его «родном Нэшвилле джазовую музыку можно было услышать только в записях, которые изредка до нас доходили» . Многие другие известные музыканты, в том числе такие, как «Бастер» Бэйли из Мемфиса и Гарвин Башл из Нью-Йорка, утверждают то же самое.

От англ. swing — качание.

Foster P. Pops Foster, p. 73.

Goddard C. Jazz Away from Home. London, 1979.

U11man M. Jazz Lives. Washington, 1980, p. 18.

Почему же родиной джаза стал именно Новый Орлеан? Марширующие оркестры играли повсюду. По всей стране исполнялись и регтаймы. Весь американский Юг пел блюзы. Можно было бы назвать более десятка городов, где имелись все те составляющие элементы, из которых сложилась джазовая музыка. В самом деле, в некоторых записях, сделанных еще в 1914 году, можно почувствовать и определенную пружинистость ритма, и эффект «раскачивания», который в будущем станет одной из самых ярких черт джаза. Вполне возможно, что, постоянно развиваясь, регтайм пересек ту черту, за которой начинался джаз, не только в Новом Орлеане. Но первыми этот шаг сделали именно новоорлеанские музыканты.

Одна из загадок, которую задал музыковедам Новый Орлеан, связана с существовавшей там музыкальной культурой темнокожих креолов, сыгравших, безусловно, огромную роль в деле формирования раннего джаза. Мы уже рассказывали, что в 1894 году в Луизиане во время наступления на права негров был принят закон, по которому каждый, в ком оказалась хоть капля негритянской крови, считался негром. Таким образом, темнокожие креолы были приравнены к тем, кого они всегда считали невежественными, грубыми людьми, презирали за то, что их основным занятием оставался тяжелый физический труд. Креольский музыкант Пол Доминикес в беседе с Эланом Ломаксом как-то сказал, что, с точки зрения креолов, все негры — «хулиганы, головорезы и кривляки». Старшее поколение темнокожих креолов, выросшее еще до принятия кодекса о неграх, отчаянно сопротивлялось, пытаясь сохранить ту социальную дистанцию, которая всегда отделяла их от негритянской части населения. Другое дело молодежь, для

которой дискриминационные законы стали привычной составной частью жизни и которая воспринимала свое общественное положение как нечто само собой разумеющееся. Ее по-настоящему захватила «низкопробная» музыка «Бадди» Болдена и других негритянских исполнителей, особенно регтаймы и блюзы. Постепенно они начали пытаться и сами играть музыку, так сильно отличавшуюся от благородных вальсов и лансье, которыми увлекались их родители. Больше того, к началу нашего столетия музыкант, не умеющий играть реги, просто не мог получить работу, а в некоторых общественных заведениях, таких, например, как хонки-тонкс, ставших школой музыки для Армстронга, надо было уметь исполнять еще и блюзы. Пол Доминикес вспоминает по этому поводу: "Мы [креолы. — *Авт.*] почти не интересовались этим [негритянским. — *Авт.*] джазом до тех пор, пока не оказалось, что, не умея играть джаз, не заработаешь себе на жизнь… Чтобы нравиться публике, мне пришлось стать таким же бузотером, как другие. Надо было исполнять джазовую музыку, рег и еще черт знает что… Это все из-за Болдена. Это он подбил молодых креолов, таких, как Беше и Кеппард, играть в новом стиле, совсем не так, как когда-то играли старина Тио и Перес" . Последние исполняли обычную европейскую музыку, такую же, какую играли белые.

Lomax A. Mister Jelly Roll. Berkeley, 1950, p. 84.

Естественно, встает вопрос: можно ли считать этих молодых креолов создателями джаза? Правда ли, что именно они первыми стали играть реги «горячо», в свинговой манере? Надо сказать, что после Болдена и других современных ему музыкантов среди исполнителей следующего поколения лучшими были темнокожие креолы, такие, как трубач «Бадди» Пти, тромбонист «Кид» Ори, пианист «Джелли Ролл» Мортон, кларнетист Сидней Беше. Одновременно с музыкантами-неграми, если не раньше, они начали свинговать реги, играть их с воодушевлением, энергично.

Креолы были воспитаны на традициях европейской музыкальной культуры с ее системой классического музыкального образования и профессиональной подготовки, хотя в то же время все они в какой-то мере оставались самоучками. Креольские музыканты могли играть в более быстром темпе, интонационно чище, чем их негритянские коллеги, которых никто и ничему не учил. Но самым главным была их удивительная способность свинговать. Может быть, действительно именно они сделали последний, решающий шаг на пути к созданию джаза? Никто не может сказать это наверняка, но мне кажется, что к 1923 году, когда начали появляться первые записи джазовой музыки в исполнении новоорлеанских

музыкантов-негров, по крайней мере трое из темнокожих креолов-исполнителей — Беше, Ори и Мортон — свинговали чуть сильнее, чем большинство их негритянских коллег, за исключением Армстронга. Такой авторитетный специалист по новоорлеанскому джазу, как С. Фредерик Стар, высказывает предположение, что способность креолов к свингу, возможно, связана с их пристрастием к танцам. В автобиографии «Отнеситесь к этому серьезно» Сидней Беше дает замечательное описание креольских танцевальных вечеров: «Иногда креолы собирались в чьем-нибудь доме и устраивали танцевальный конкурс. Посредине комнаты ставился кувшин с вином, и участники начинали исполнять фигуры вокруг него. Да, это называлось именно так: „исполнение фигур“. Так вот, танцуя, каждый старался сделать как можно больше па и как можно ближе к кувшину, но так, чтобы не задеть, тем более не опрокинуть его. Тому, кому не везло, приходилось идти и покупать на всех, включая музыкантов, еще вина. После этого танцы возобновлялись. Помню, мой отец часто выигрывал призы на таких соревнованиях. Женщины никогда не участвовали в них. Когда мужчины собирались ради такого важного дела, они прекрасно обходились без них. Только музыка и танцевальные фигуры» .

Bechet S. Treat It Gentle. New York. 1975. p. 52.

Как бы то ни было, но скачок от регтайма к джазу был совершен. К тому времени, когда Армстронг вышел из приюта, джаз уже в течение более десяти лет считался общепризнанным жанром новоорлеанской музыки, хотя и находился пока в зачаточной стадии своего развития. В 1915 году и в течение нескольких последующих лет джаз оставался усовершенствованной разновидностью регтайма. Очень часто музыканты называли джаз регтаймом. И все-таки это было нечто большее. Недаром у него было еще одно название: «горячая музыка». Джаз нравился исполнителям, а со временем его все больше стала любить публика — и черная, и белая. По мере того как из регтайма и других музыкальных течений формировался джаз, вместе с ним развивались и вкусы слушателей. Действительно, история джаза не знает такого периода, когда американская аудитория проявляла бы к нему равнодушие. Джазом увлекались не только негры. С самого начала его стали играть и внесли свой вклад в его совершенствование многие белые исполнители. Среди них были такие выдающиеся джазмены, как братья Брюнс и Ник Ла Рокка с коллегами, создавшие известный оркестр «Original Dixieland Jazz Band». Но вряд ли кто-нибудь из них мог себе представить, что не пройдет и

десяти лет, как джаз захлестнет Америку, а еще через двадцать — завоюет весь мир.

Глава 6

ГОДЫ УЧЕНИЧЕСТВА

Покинув исправительный дом, Луи Армстронг в 1914 (но возможно, что в 1915) году вернулся в черный Сторивилл на Пердидо-стрит. В то время в Новом Орлеане существовали четыре основные разновидности негритянских оркестров. Самыми высокооплачиваемыми и уважаемыми были несколько блестящих ансамблей, состоявших из профессиональных музыкантов, знавших нотную грамоту. В их репертуар входили популярные песни, регтаймы, вальсы и произведения классики. В составе этих «приличных» оркестров выступали главным образом темнокожие креолы, игравшие не столько на слух, сколько с листа. Среди коллективов этой категории особенно выделялся ансамбль под руководством Джона Робишо, по своей известности и успеху у публики намного превосходивший все остальные. В зависимости от характера выступления он состоял из семи-восьми музыкантов, включая скрипачей. Ансамбль часто играл в ресторанах для белой публики, а также на балах в частных домах на Сент-Чарлз-авеню. По воскресеньям в парке Линкольна он давал дневные концерты, а вечерами играл на танцах. Другой известный оркестр такого же типа, руководителем которого был Арманд Дж. Пайрон, много лет выступал в дорогом ресторане для белых «Транчин», находившемся на озерном курорте Спэниш-Форт. В начале 1920-х годов Пайрон со своими музыкантами уехал в Нью-Йорк, где в течение некоторого времени работал в знаменитом танцзале «Роузленд». И, наконец, была еще одна, третья музыкальная группа под руководством Оскара «Папа» Целестина, заменившая оркестр Пайрона, когда тот уехал на Север. Ни один из этих коллективов нельзя считать джазовым, но некоторые из выступавших в их составе музыкантов впоследствии стали известными джазменами.

Второй разновидностью ансамблей были знаменитые уличные оркестры, состоявшие наполовину из негров, наполовину из темнокожих креолов, причем ни тем, ни другим не отдавалось никакого предпочтения. Как и в «Доме Джонса», они состояли из исполнителей на медных духовых инструментах, включая, конечно, и корнетистов, а также одного или двух кларнетистов и ударников. Уличные оркестры формировались в основном из начинающих музыкантов или тех, кто был занят неполный

рабочий день. Серьезные исполнители выступали в их составе лишь тогда, когда им хотелось подработать. Разумеется, профессиональный уровень этих оркестров был довольно низким и не шел ни в какое сравнение с уровнем таких коллективов, как, например, ансамбль Робишо.

Многие авторы книг о джазе отводят марширующим оркестрам важное место в истории развития джазовой музыки. Фактически же они не были джаз-бэндами в полном смысле этого слова. В их репертуар входило немало произведений совершенно неджазового характера: марши, песни плантаций, популярные мелодии, реги и даже религиозные гимны. Однако играли они их по-своему, в стиле свободной гетерофонии . Каждый инструмент вел свою более или менее самостоятельную партию по отношению к основной мелодической линии, исполняемой корнетом. Когда несколько лет спустя Армстронг стал вторым корнетистом в оркестре Джо Оливера в Чикаго, он играл точно в такой же манере, в какой играют уличные оркестры Нового Орлеана сегодня. Больше того, хотя репертуар оркестров и не был по-настоящему джазовым, с течением времени их музыканты ближе подходили к стилю джаза, играя все «горячей». Истории о том, как по дороге на кладбище марширующие ансамбли играли торжественные религиозные гимны, а на обратном пути пускались в свинг, абсолютно достоверны. В наши дни, кстати, все происходит точно так же.

Гетерофония — вид многоголосия, когда при совместном исполнении мелодии некоторые инструменты (или голоса) играют свою партию с отклонением от унисона, отходя при этом от основной мелодической линии. — Прим. перев.

Для многих начинающих музыкантов уличные оркестры стали своего рода школой, в которой они не только совершенствовали технику, но и развивали слух. Играть им приходилось почти без остановок. Лишь время от времени разрешалось делать короткие паузы для отдыха. Молодой трубач погружался в безбрежное море звуков, в котором тонул звук его инструмента. Никто не обращал внимания на его ошибки. Часто их вообще не замечали. Фактически все новоорлеанские музыканты прошли через эту школу. Марширующие оркестры оказались настоящим рассадником музыкальных идей. Наверное, будет преувеличением утверждать, что именно они породили джаз, но бесспорным является то, что многие пионеры джазовой музыки начинали как уличные музыканты.

К третьей разновидности новоорлеанских негритянских ансамблей можно отнести небольшие музыкальные группы, не имевшие постоянного состава и исполнявшие «грубую» музыку в

хонки-тонкс, а иногда прямо во дворе на вечеринках или во время пикника на озере. Они могли состоять из пианиста и барабанов или из гитары и корнета. Чаще всего в этих группах было не больше трех-четырех исполнителей: трубачи и один-два ударника. Обычно в них играли начинающие или малоквалифицированные музыканты и лишь изредка — опытные профессионалы, которым по каким-то причинам надо было подработать. Их репертуар состоял главным образом из блюзов, под которые проститутки и карманники черного Сторивилла с удовольствием танцевали медленный, чувственный дрэг. Играли они и другие мелодии. Словом, кто что умел, то и исполнял. Среди клиентов хонки-тонкс большой популярностью пользовалась воровская лирика. Престиж такого рода групп был невысок. Нравились они главным образом любителям блюзов. Темнокожие креолы старшего поколения относились к ним пренебрежительно, но молодежь, такие, как Беше, охотно училась у них играть блюзы.

Наконец, к четвертой разновидности новоорлеанских оркестров относились ансамбли, которые примерно к 1910 году превратились уже в настоящие джаз-бэнды. Об их игре мы можем судить по дошедшим до нас записям раннего джаза. В основном это были танцевальные оркестры, выступавшие в дансингах, таких, как «Фанки-Батт», и иногда на пикниках и вечеринках. К 1910 году, а может быть, и раньше определился постоянный состав этих оркестров. Как правило, они состояли из корнета, кларнета, вентильного тромбона или тромбона с кулисой, гитары, контрабаса, барабанов и скрипок . Скрипка часто вместе с корнетом исполняла ведущую партию, но чаще всего скрипачей включали в состав главным образом потому, что большинство из них знали нотную грамоту, могли выучить новые мелодии сами и научить других. Иногда в состав этих оркестров входили пианист или гитарист, но, поскольку им часто приходилось выступать на пикниках и в дансингах, где не было фортепиано, аккорды опорных ритмов исполнялись главным образом контрабасом и гитарой. «Бадди» Болден и «Банк» Джонсон, многие другие пионеры джаза большую часть своей жизни играли именно в таких ансамблях.

Вопреки широко распространенному мнению, в период зарождения джаза банджо и туба (духовой контрабас) не включались в состав джазовых оркестров. Зато в них были контрабасы и гитары, о чем говорил в одном из своих интервью сам Армстронг. О том же свидетельствуют фотографии двенадцати ранних джаз-бэндов. На них вы не увидите тубу, правда, есть одно банджо. После первой мировой войны оба эти

инструмента стали очень модными и широко использовались в джазовых и танцевальных ансамблях. — Прим. автора.

Джаз-бэнды исполняли самую различную музыку, в том числе и блюзы, но в их репертуаре те не занимали столь видного места, как в репертуаре оркестров, выступавших перед посетителями баров с «грубой» музыкой. Помимо блюзов джаз-бэнды играли упрощенные аранжировки регов, различные модные пьесы, песни плантаций и другие мелодии. Именно эти оркестры первыми начали исполнять музыку в стиле, получившем впоследствии название «диксиленд». Самые первые грамзаписи диксиленда, ставшие своего рода эталоном данного стиля, были сделаны ансамблем «Original Dixieland Jazz Band». Среди них такие пьесы, как «Tiger Rag», «High Society», «Original Dixieland One-Step», «Panama», «Clarinet Marmalade» и другие. Все эти песни так же, как реги и марши, от которых они вели свое происхождение, композиционно состояли из нескольких музыкальных фраз — зачастую всего из пяти, — связанных между собой короткими интерлюдиями, часто переходящими из одной тональности в другую. Мелодии эти сами по себе были очень просты и носили маршеобразный характер, а их гармоническое сопровождение основывалось на параллельном хроматическом движении голосов при соединении аккордов (главным образом септаккордов), то есть это была типичная «парикмахерская гармония» . Авторами этих песен считались те музыканты, чьи имена первыми появились на издаваемых нотах. Фактически же их авторство установить было невозможно, потому что чаще всего они складывались постепенно, сразу несколькими исполнителями из самого разнообразного музыкального материала, какой только попадался им под руку. В ход шла и мелодия марша, и старая креольская песня, и интерлюдия, сыгранная кем-нибудь как короткое соло. В них часто встречались «брейки» — короткие сольные вставки длительностью в один или два такта, — прерывающие звучание ансамбля. Многие из этих брейков стали хрестоматийными и исполняются сегодня точно так же, как пятьдесят лет тому назад, когда они впервые были записаны на пластинки. Некоторые из наиболее ярких творческих достижений Армстронга связаны как раз с исполнением великолепных брейков.

«Парикмахерская гармония» — особая техника ведения отдельного голоса и всех голосов вместе. Считается, что данный стиль берет свое начало от особой манеры игры небольших ансамблей фольклорного типа, часто игравших в парикмахерских, которые в те времена были также и местом отдыха и развлечений. Обычно при таких парикмахерских имелся бар,

помещение для пения и танцев. — Прим. перев.

Историков джаза страшно огорчает тот факт, что в свое время не были сделаны записи ни одного из оркестров, выступавших в начальный период становления джаза. Ни разу не записывались и некоторые ведущие джазмены тех лет. Индустрия звукозаписи была сконцентрирована на Севере, главным образом в Нью-Йорке, и мало кто из ее руководителей знал о существовании джаза как такового. Но некоторым из первых джазменов все-таки удалось сделать грамзаписи, и сегодня мы можем составить представление об их манере игры. Особенно благодарны мы должны быть Фредди Кеппарду, музыканту, родившемуся в 1889 году в тех самых кварталах, где десять лет спустя возник Сторивилл. Еще подростком он научился играть на корнете, и его стали приглашать выступать в общественных местах. В двадцать лет он уже постоянно играл в дансингах и кабаре черного и белого Сторивилла, и очень скоро его стали считать преемником Болдена, королем местных корнетистов. Особенно ценилось его исполнение блюзов. Около 1911 года Кеппард уехал из Нового Орлеана и больше никогда туда не возвращался. Когда в 1923 году появились пластинки с записями Кеппарда, новоорлеанские музыканты, слышавшие его игру за десять лет до того, были поражены тем, насколько снизился уровень его профессионального мастерства. Кеппард сильно пил, но я подозреваю, что неблагоприятное впечатление от пластинок связано не с этим. Просто по сравнению с игрой Армстронга и других молодых джазменов, использовавших все более и более сложные ритмические схемы, игра Кеппарда стала выглядеть старомодной. Новоорлеанский белый корнетист более позднего периода Джонни Уигс (Джон Уигентон Хаймен) вспоминал, что по сравнению с «горячей» игрой Оливера, которого он слышал в молодости на танцах в Тулейнском университете, исполнительская манера Кеппарда и корнетиста Ника Ла Рокка, ведущего исполнителя оркестра «Original Dixieland Jazz Band», казалась ему простоватой и наивной. Такое впечатление складывалось потому, что Кеппард и Ла Рокка не вышли за рамки жесткого, формализованного ритма регтайма. Они находились как бы на полпути от рега к джазу с его свободными, пружинистыми ритмами, но, как показывают записи, ближе к усовершенствованному регтайму, чем к джазу. И только музыканты более молодого поколения преодолели к тому времени или начинали преодолевать схематизм ритмических построений рега.

Можно догадываться, что первые джазмены, игру которых Армстронг слышал в 1916 году и позже, еще не знали настоящего

свинга с его свободным «раскачиванием» мелодии, такого, каким он стал десять лет спустя. В те годы в основе свинга лежали главным образом равномерно пульсирующие четвертные, а не восьмые ноты. В регтайме, в его, так сказать, чистом виде, очень важная роль отводилась барабанам, которые поочередно отбивали то четвертные, то ровные пары восьмых нот. Такая манера исполнения не давала даже эффекта «бум-чика», столь характерного для джаза. Контрабасы акцентировали лишь первую и третью доли. Таким образом, музыканты только начинали нащупывать пути к созданию подлинно джазовой музыки.

Музыкальная жизнь Нового Орлеана в период становления Армстронга как исполнителя, конечно, была гораздо более разнообразной и неоднородной, чем это можно себе представить по нашим описаниям. Никаких четких правил относительно инструментального состава и численности музыкантов в оркестрах тогда не существовало. Фактически их составы менялись почти ежедневно, поскольку всегда кто-то был болен, а кто-то просто пьян. Первый оказавшийся свободным музыкант заменял выбывшего. Как это часто бывает во времена переходного периода, когда один музыкальный жанр постепенно вытесняется другим, исполнители придерживались самой разнообразной манеры игры в зависимости от того, на какой стадии эволюции от регтайма к джазу они находились. Молодые темнокожие креолы играли в гораздо более свободном, непринужденном стиле, чем сидевшие бок о бок с ними музыканты старшего поколения. Особенно пестрыми были ансамбли, выступавшие в дешевых барах. Так что влияние, которое испытывал Армстронг, отличалось большим разнообразием.

Немало было споров о том, кто из современных Армстронгу исполнителей оказал на него наибольшее воздействие. Сам Армстронг в разные годы называл различные имена. Логично было бы предположить, что он пытался подражать Фредди Кеппарду. Вспомним, однако, что Кеппард уехал из Нового Орлеана еще до того, как Луи получил в приюте первый в своей жизни корнет. Громогласно предъявлял свои права на эту честь корнетист «Банк» Джонсон, который был на два года моложе Болдена. Джонсон славился прежде всего прекрасным исполнением регтайма в манере Болдена. Особое восхищение вызывало звучание его инструмента. Полагают, что какое-то время Джонсон играл вместе с Болденом и в конечном счете даже заменил его в оркестре. К сожалению, Джонсон имел репутацию неисправимого лгуна, и его словам просто нельзя доверять. После окончания периода расцвета новоорлеанского джаза, когда многим музыкантам трудно было найти хоть какую-то работу,

Джонсон стал простым поденщиком. В 1939 году, не без помощи Армстронга, исследователи джаза Уильям Рассел и Фредерик Рэмси разыскали Джонсона в Луизиане, помогли вставить новые зубы, купили ему трубу и привезли в Нью-Йорк, где он предстал как живая реликвия раннего джаза. В течение нескольких лет он купался в лучах явно преувеличенной славы, окруженный готовыми льстить ему по каждому поводу поклонниками. Именно тогда Джонсон и начал говорить журналистам, что он якобы «учитель Луи Армстронга». Сначала Армстронг не возражал против таких претензий, но в конце концов ему это надоело и он заявил, что ничего не взял у Джонсона, «кроме звучания», и что его единственным учителем был Джо Оливер. В конечном счете мы так и не знаем, что же Армстронг думал об этом на самом деле.

Третьим инструменталистом, который действительно мог оказать влияние на молодого Армстронга, был «Бадди» Пти. По мнению многих музыкантов старшего поколения, этот темнокожий креол слыл лучшим корнетистом в те годы, когда Луи только еще учился играть. Сохранились воспоминания о нем кларнетиста Джорджа Льюиса, работавшего в 1930-х годах вместе с вернувшимся в музыку «Банком» Джонсоном и оказавшего большое влияние на традиционный европейский джаз. «Этот темнокожий парень с веселыми серыми глазами, — писал Льюис, — немного шепелявил, много пил, но зато был прекрасным человеком, с которым очень легко работалось» . Другой его современник, Дон Алберт, рассказывал, что Пти жил в каких-то трущобах на северном побережье озера и что как исполнитель он «на двадцать пять — тридцать лет опережал свое время» . Некоторые из старых музыкантов утверждают, что по своей манере игры Пти был ближе к Армстронгу, чем кто-либо другой. По словам Льюиса, игра Пти «очень напоминала игру Армстронга, не по диапазону, а по самому звучанию. Что же касается „Бадди“, то он никогда не блистал в верхнем регистре… С моей точки зрения, у „Бадди“ техника пальцев была выше, чем у Армстронга. К тому же его игре было свойственно удивительно нежное звучание. Если не считать Луи, то „Бадди“ Пти был самым известным и любимым трубачом в Новом Орлеане и его окрестностях» .

Сам Армстронг упоминал Пти только мельком. Но вот что пишет о «Бадди» кларнетист Эдмонд Холл, работавший позднее вместе с Армстронгом в ансамбле «All Stars»: «Луи Армстронг и Бадди часто играли вместе на похоронах. Пти относится к числу музыкантов, о которых написано мало. Он был одним из тех, кто задавал тон в Новом Орлеане… Я хочу сказать, что все, кто

слышал его игру, старались ему подражать… Если бы „Бадди“, как и многие другие, уехал в Чикаго, я уверен, он стал бы не менее знаменитым, чем некоторые из нынешних звезд…» .

Hodes A. Selections from the Gutter., p. 120.

Материалы Архива джаза.

Hodes A., ibid.

Shapiro N., Hentoff N. Hear Me Talkin' to Ya, p. 22.

«Бадди» Пти скончался в 1931 году. К величайшему сожалению, он принадлежит к тем исполнителям, игра которых не записана на пластинки, и мы никогда не узнаем, каково было его влияние на Армстронга.

Наши сведения о том, как шел процесс превращения Армстронга в зрелого музыканта, очень противоречивы и путаны, как, впрочем, вообще все сведения о раннем периоде его жизни. Сам он рассказывал о себе каждый раз по-иному, называя при этом разные даты одних и тех же событий. И все же того, что мы знаем, достаточно, чтобы составить общее представление о времени становления Армстронга-музыканта. Вернувшись из дома отца в кварталы черного Сторивилла, Луи оказался в эпицентре негритянской музыки. Неподалеку находился знаменитый дансинг «Фанки-Батт», а в двух кварталах от Пердидо-стрит — танцзалы «Мэйсон» и «Одд Фелоуз», где играл сам «Бадди» Болден. Практически на каждом углу находились хонки-тонкс, а нередко и по два-три сразу. Так, на пересечении Пердидо— и Либерти-стрит располагались «Сегретта» и «Понс», на Франклин-стрит, через квартал от Пердидо, где жил Армстронг, — «Генри Матранга». В другой стороне, на углу улиц Франклина и Грэйвье, находился бар «Кид Браун», который, по словам Армстронга, считался самым популярным заведением в этом районе. Неподалеку располагалось более десятка и других хонки-тонкс, таких, как «Спано» и «Джозеф Сэйвокка» на улице Пойдрас, и так далее. Разумеется, все они принадлежали белым.

Чаще всего бары размещались в одно-двухэтажных зданиях, как правило деревянных. По внешнему фасаду второго этажа обычно шла галерея, предохранявшая нижний этаж от солнца. Иногда в том же здании находилась и бакалейная лавка. Бары, в которых царили вольные, я бы даже сказал, буйные нравы, занимали передние комнаты нижнего этажа, за которыми следовали помещения для танцев и карточных игр. Там же иногда стояли и столы для игры в пул — одну из разновидностей биллиарда. В комнатах второго этажа проститутки принимали своих клиентов.

Хонки-тонкс существовали исключительно для того, чтобы опустошать карманы негров-трудяг. Это были не только грязные,

но и опасные заведения, где могло произойти все что угодно. Армстронг рассказывал, как не раз приносил оттуда подобранные с пола пули. И тем не менее хонки-тонкс притягивали немало белых клиентов, главным образом из числа рабочих, которых, как пишет «Попс» Фостер, привлекали дешевые негритянские проститутки. Во многих, хотя и не во всех, барах играла музыка. В одних ее исполняли только по воскресным вечерам, в других постоянно или хотя бы время от времени выступали ансамбли, исполнявшие «грубую» музыку, в основном блюзы. Сами музыканты называли эти ансамбли «крысиными». Иногда им приходилось играть по двенадцать часов подряд, а в хонки-тонкс «Сегретта», по словам корнетиста Мануэля Манетты, пианист и ударник развлекали посетителей круглые сутки.

Вначале Луи Армстронг учился играть у музыкантов «крысиных» ансамблей, исполнявших блюзы в хонки-тонкс, потом пробовал свои силы в составе марширующих оркестров. Со временем его стали приглашать выступить с лучшими джаз-бэндами города. Но начинал он все-таки именно в хонки-тонкс. Первое время у него не было даже своего корнета, чтобы поупражняться дома. Зато оставалось твердое желание стать музыкантом. Он ходил из одного бара в другой, упрашивая корнетистов дать ему возможность сыграть несколько номеров. Луи вырос в этих кварталах и везде был своим человеком. Его знали многие бармены и управляющие клубов, проститутки и их клиентура. Наверное, они тоже настойчиво уговаривали музыкантов уступить на время свое место в оркестре жизнерадостному и очень симпатичному парнишке с приятными, располагающими манерами. Оркестранты, которым приходилось играть по многу часов подряд, с удовольствием устраивали себе перерыв, чтобы выпить и съесть сэндвич. Каждый вечер Армстронг отправлялся в бары в поисках случая за кого-нибудь поиграть.

Как мы уже говорили, Луи начал с разучивания блюзов. Это была совсем неплохая школа для подающего надежды музыканта. Блюзы исполнялись в медленном темпе. Почти все они были написаны в двух-трех простейших тональностях, чаще всего в си-бемоль мажоре. Композиционно большинство из них состояло из простейших мелодических фраз. Заданной мелодии часто вообще не было, и корнетист составлял ее из небольшого набора основных музыкальных фигур. Даже у начинающего исполнителя всегда найдется с дюжину таких готовых фигур, а этого оказывалось вполне достаточно, чтобы ублажить невзыскательную аудиторию хонки-тонкс.

Благодаря своему поразительному слуху Армстронг быстро

вырос в приличного исполнителя блюзов. Поскольку он не имел собственного корнета и не мог заниматься дома, его репертуар расширялся очень медленно. Говорят, на первых порах он знал всего лишь одну-две мелодии. Однако музыканты сразу же оценили, какими большими возможностями обладал этот начинающий корнетист, и всячески поощряли его продолжать занятия музыкой. «Кид» Ори рассказывает, что однажды известный во всей округе своими скандалами ударник «Блэк» Бенни привел только что выпущенного из приюта Армстронга в парк Линкольна. «Луи сыграл песенку „Ole Miss“ и несколько блюзов, — вспоминает Ори, — да так, что посетители парка пришли в дикий восторг от великолепной игры этого паренька в коротких штанишках» . Возможно, о том же эпизоде вспоминал другой музыкант, Матт Кэри, когда говорил, что «Луи исполнил за один вечер столько блюзов, сколько я не слышал за всю свою жизнь» . После этого случая, как только в каком-нибудь баре не хватало исполнителя, срочно посылали за Армстронгом, у которого теперь был свой инструмент, правда, пока еще взятый напрокат.

Но вот наступил счастливый день, когда Армстронг стал обладателем собственного корнета. Он стоил всего десять долларов, но и те ему одолжил владелец конторы по рассылке газет Чарлз, у которого работал Луи. Инструмент был «весь какой-то погнутый, с вмятинами на корпусе» , производства никому не известной фирмы «Тонк Брос». И все-таки благодаря ему Луи мог теперь ежедневно совершенствовать свою игру и иметь постоянную работу в хонки-тонкс. Согласно одним источникам, он вскоре начал регулярно выступать в баре «Понс», согласно другим — в «Генри Матранга». Думаю, что это все-таки был «Генри Матранга», поскольку в воспоминаниях Армстронга именно этот бар описан во всех подробностях и то, что он рассказывает о нем, соответствует действительности. Луи стал третьим членом маленького ансамбля, где кроме него играли пианист «Бугис» и ударник «Гарби».

Мы не располагаем надежными сведениями о том, когда именно это произошло. Скорее всего, в 1916 году, а это означает, что Армстронгу было только семнадцать лет. Эту же дату называет гитарист Фрэнк Мэрей, который, по его словам, находился в «Доме Джонса» в одно время с Луи. Мэрей уверяет, что когда он в 1917 году впервые выступил вместе с Армстронгом, тот был еще не очень сильным музыкантом .

Shapiro N., Hentoff N. Hear Me Talkin' to Ya, p. 48.

Ibid., p. 46.

Meryman R. Louis Armstrong, p. 16.

Материалы Архива джаза.

За работу в хонки-тонкс платили гроши — доллар или чуть больше за вечер. Как свидетельствует Куртис Джерд, в XIX веке бытовало правило вообще ничего не платить оркестрантам, и они существовали за счет чаевых, которые им давали посетители. Во времена Армстронга этого обычая в какой-то степени все еще придерживались. Даже в самых шикарных борделях плата пианисту была мизерной, зато он мог собрать за вечер до сотни долларов чаевых. В те годы это была весьма значительная сумма. Играя в хонки-тонкс, Армстронг получал около одного доллара плюс скромные чаевые от проституток, которые сами готовы были исполнить любую прихоть клиента всего за пятьдесят — семьдесят пять центов. Поэтому днем он был вынужден продолжать заниматься физическим трудом: возил тележку с углем, разгружал на пристани лодки с бананами, разносил по домам молоко, выполнял всякие случайные поручения. Нередко Армстронг до самого рассвета играл в баре, а потом после двухчасового сна шел на угольный склад. Но Луи не унывал. Он был здоров, полон энергии и преисполнен желания стать профессиональным музыкантом.

Именно в те годы Армстронг познакомился с человеком, сыгравшим столь большую роль в его жизни, что эта встреча может считаться важным событием и в истории джаза. В 1916 году, после того как Фредди Кеппард уехал из Нового Орлеана, а «Бадди» Пти окончательно спился, титул новоорлеанского короля корнета перешел к Джо Оливеру. Согласно данным его основного биографа Уолтера К. Аллена, Оливер родился в 1885 году. Аллену эту дату назвала жена Оливера Стелла. Однако есть основания полагать, что хронология биографии Джо Оливера, как и хронология многих других пионеров джаза, страдает неточностью и, скорее всего, он родился несколько раньше. В опубликованном в 1938 году некрологе сказано, что Оливер скончался в возрасте шестидесяти четырех лет, а это означает, что датой его рождения следует считать 1874 год. В то же время выступавший вместе с Оливером ударник Фредди Мур утверждает, что в 1931 году Джо был пятьдесят один год. По-видимому, он появился на свет не в самом Новом Орлеане, а в его окрестностях, на ферме или на плантации. По словам Стеллы, Джо был уже юношей, когда приехал в Новый Орлеан, где жил и работал в еврейской семье на Мэгэзин-стрит. Сначала Оливер играл на тромбоне, потом перешел на корнет. Еще подростком он время от времени выступал с различными молодежными ансамблями. В детстве по неизвестным нам причинам он перестал видеть одним глазом. Становление Оливера как

музыканта шло довольно медленно. Он признавался тромбонисту Престону Джексону, что ему потребовалось десять лет, чтобы выработать хорошее звучание. Но около 1910 года Джо «Кинг» Оливер уже постоянно играл в первых в истории джаз-бэндах и в уличных оркестрах.

Как и большинству других негритянских музыкантов, игра на корнете не давала Оливеру достаточно средств к существованию, и он был вынужден работать вначале посыльным, а позднее привратником в семьях белых новоорлеанцев. Благодаря такой работе он жил в респектабельном районе города. Вообще следует иметь в виду, что большинство первых джазменов вовсе не были выходцами из трущоб, и Армстронг представлял скорее исключение, чем правило. Они не считали себя обиженными судьбой, выброшенными на задворки общества людьми. Никто из них не чувствовал себя непризнанным гением. Это были уважаемые граждане, честным трудом зарабатывавшие свой хлеб. К этой категории музыкантов относился и Оливер. Он почти не пил спиртных напитков, любил проводить время дома с женой и приемной дочерью. Правда, он был чревоугодником. Как рассказывал «Попс» Фостер, Оливер мог за один присест съесть шесть булочек с рубленым бифштексом и выпить литр молока. Работавший с ним тромбонист Клайд Бернхардт вспоминает: «Это был самый невероятный обжора, каких только я когда-либо видел… „Кинг“ Оливер мог один съесть жареную курицу, вернее, два — два с половиной килограмма жареной курятины. Однажды я видел собственными глазами, как он проглотил целый яблочный пирог… А кофе пил прямо из кастрюли, вмещавшей около десяти нормальных чашек» .

Материалы Института джаза.

Джо Оливер был властолюбивым человеком, прирожденным лидером. Огромного роста, тучный, он отличался вспыльчивостью, а иногда бывал и просто груб. Он предъявлял высокие требования к музыкантам своего оркестра и всегда добивался того, чтобы они играли именно так, как он считал нужным. Рассказывают, что когда Оливер хотел закончить пьесу, то стучал ногой о пол эстрады. Однажды коллеги Джо игнорировали этот сигнал, оправдываясь тем, что они его не слышали. На следующее выступление Оливер принес кирпич и в нужный момент швырнул его на сцену. На этот раз музыканты сочли за благо расслышать сигнал и не артачиться.

«Кинг» Оливер был весьма прижимистым человеком и всегда старался платить своим оркестрантам как можно меньше. Позднее скупость помешала ему удерживать в оркестре хороших исполнителей. К тому же он был еще и подозрительным и,

отказываясь иметь дело с менеджерами, вел свои дела обычно сам. Пока деятельность Оливера ограничивалась Новым Орлеаном и его окрестностями, все шло более или менее благополучно, но, когда он попал в хищный мир индустрии развлечений, дилетантство в деловых вопросах обошлось ему дорого. Одним словом, Оливер был жестким, практичным и требовательным человеком. В то же время к началу первой мировой войны он уже считался лучшим корнетистом Нового Орлеана.

В годы ученичества Армстронга, проходившего в новоорлеанских хонки-тонкс, Джо Оливер стал для него настоящим опекуном, а в какой-то мере и учителем. Грубый, подозрительный, он не очень-то подходил на роль опекуна вообще для кого бы то ни было, а уж тем более для потенциального конкурента. И все-таки он раз за разом помогает Армстронгу в его карьере, дает ему приличный инструмент, учит правильной технике игры, устраивает в хорошие оркестры и в конечном счете привозит в Чикаго, открывая тем самым перед ним широкое поле деятельности.

Кроме Армстронга, Оливер никогда и никого в своей жизни не опекал. Напротив, у него были весьма натянутые отношения со многими другими музыкантами, которые, будучи не в силах выносить его постоянные придирки, часто уходили из ансамбля. Лично я уверен, что заслуга за сложившиеся между Оливером и Армстронгом дружеские отношения принадлежит второму из пары. Луи всегда тянуло к сильным, влиятельным людям. Целая цепочка таких людей один за другим прошли через его жизнь, и многим из них он вручал свою судьбу, хотя далеко не каждый из них оказывался достойным его доверия. Это были не просто сильные личности. Среди них попадались жесткие, закаленные люди с довольно темным прошлым, немногим лучше жуликов с большой дороги. Не все они хорошо относились к Армстронгу. Некоторые обращались с ним довольно бесцеремонно. Зато каждый из них знал, как помочь Армстронгу сделать блестящую карьеру. Чаще всего они действительно помогали ему в этом, преследуя, впрочем, как правило, собственные меркантильные интересы. Я уверен, что Луи преднамеренно и расчетливо, исходя прежде всего из деловых интересов, сближался с этими закаленными, прожженными дельцами. Армстронг был умным и в то же время тщеславным человеком. Он прекрасно понимал, что без поддержки какого-нибудь влиятельного лица, желательно белого, музыканту-негру трудно рассчитывать на успех, каким бы талантом он ни обладал.

Однако вряд ли Армстронг постоянно искал покровителей с

большими связями только по соображениям карьеры. Думаю, что определенную роль во всем этом сыграли и некоторые переживания детства. Вспомним, что отец Луи, если, конечно, он и в самом деле был его отцом, фактически от него отказался. В свой дом он взял сына лишь тогда, когда ему понадобилась нянька для младших детей от второго брака. Мальчик, лишенный отца, склонен искать ему замену, поэтому, скорее всего, Армстронг и тянулся к жестким, предприимчивым людям. Причем не только из-за той помощи, которую они ему оказывали в деловых вопросах, но и по чисто психологическим причинам. Помимо пользы, которую он извлекал из сотрудничества с ними, ему важно было ощущать, что он небезразличен им как человек. Любой жест внимания какого-то важного влиятельного лица, будь то одаривание корнетом или помощь в получении контракта на запись пластинки, придавал Армстронгу уверенности в себе. Всю жизнь он испытывал психологическую потребность в такого рода внимании.

В довершение всего Армстронг отличался еще и страшной застенчивостью. "Луи был настолько скромен, — рассказывал Сидней Беше, — что во время традиционных джэм-сешн нам с трудом удавалось уговорить его встать и сыграть". Конечно, такого неуверенного в себе человека, как Армстронг, неизбежно тянуло к людям задиристым, пробивным, агрессивным, проявлявшим в нужный момент решительность, готовым, если надо, подкрепить свои слова даже кулаками.

Оливер был не первым из категории подобных людей, окружавших Армстронга. Еще в ранней юности, выйдя из приюта, Луи попал под крыло музыканта Бенни Уильямса по кличке «Блэк» Бенни. Уильямс считался лучшим ударником и одновременно самым большим скандалистом черного гетто. Вот что писал о нем сам Армстронг: "Это был не человек, а сам дьявол. В нашем квартале жил один тип. Вечно ободранный, он занимался только тем, что шлялся по улицам и выпрашивал на выпивку. Почему-то его прозвали Иисус. Так вот однажды накануне Нового года «Блэк» Бенни зарядил свой пистолет холостыми патронами и подкараулил Иисуса около церкви. Как стали все выходить, он прямо в него — бах, бах, бах! Тот — раз и падает замертво. Монашки, прихожане подняли крик: «О господи! Он убил его, он убил его!» А Иисус вдруг как вскочит и — деру. Другой раз Бенни направился в соседний квартал и, как встречался ему там какой-нибудь типчик с оружием, он приставлял к его лбу пистолет и говорил: «Теперь эта пушка моя». Так всю ночь он собирал пистолеты, а потом продал их за доллар-полдоллара…"

Однажды явился полицейский, чтобы арестовать «Блэка» Бенни. А тому как раз пошла карта и он только что отыграл обратно проигранный костюм. «Я не собираюсь сегодня в тюрьму», — заявил он полицейскому. «Тогда тот, — пишет Армстронг, — задрав Бенни сзади пиджак, схватил его за штаны. Ну, вы знаете, как это делают легавые, когда хотят оттащить в кутузку. Но Бенни был шустрый парень и к тому же здорово умел бегать. Так вот, он как припустился и полквартала волочил за собой полицейского по уличной грязи, а потом вырвался, только тот его и видел. Это был настоящий дьявол, и все его очень любили» . Кончилось все тем, что Бенни застрелила одна из проституток. Армстронг утверждал, будто Бенни был таким выносливым, что целую неделю жил с пулей в сердце.

Джэм-сешн — после работы, чаще всего ночью, новоорлеанские музыканты собирались в условленном месте, чтобы поиграть в свое удовольствие, посоревноваться в исполнительском мастерстве. Большое место во время такого свободного музицирования занимала импровизация. — Прим. перев.

Meryman R. Louis Armstrong, p. 21-22.

Ibid.

Нам не известно, каким образом «Блэк» Бенни Уильямс стал опекуном юноши Луи. Но если иметь в виду характер отношений, складывавшихся у Армстронга с другими его покровителями, то можно предположить, что это произошло по их обоюдному желанию. Говорят, что однажды Бенни привел Луи в парк Линкольна и, ни слова не говоря, посадил его в оркестр. Репутация Уильямса была такова, что никто из музыкантов не посмел возразить. С таким дружком, как Бенни, Армстронг мог не бояться местных задир. Мир, в котором он жил, был суров и страшен, и поддержка Уильямса гарантировала не имевшему отца Луи определенную безопасность.

Но возможности «Блэка» Бенни в «продвижении» Армстронга были довольно ограниченными. А около 1917 года его уже и не было в живых. Восходящей звездой Нового Орлеана стал к этому времени Джо Оливер. С 1912 года он играл в оркестре, считавшемся лучшим в городе. Руководителем его был Эдвард «Кид» Ори. Ори родился в окрестностях Нового Орлеана в 1886 году и еще в детстве научился играть на гитаре и других инструментах, среди которых был тромбон. Как и Оливер, «Кид» Ори был прирожденным лидером. Еще подростком он организовывал ансамбли и устраивал танцевальные вечера. Но в отличие от Оливера Ори был приятным человеком, всегда готовым прийти на помощь. Ударник Майнор «Рэм» Холл вспоминает: «Ни один руководитель не относился ко мне так

хорошо, как Ори. Не раз он мне подсказывал, как играть ритм. Я изменил свой стиль, стал играть, как советовал Ори, и все пошло отлично» . Когда Ори был еще подростком, он поставил себе за правило как можно чаще приезжать в Новый Орлеан, чтобы слушать музыку. Несколько раз он присутствовал на выступлениях Болдена. Его брат имел неподалеку от Сторивилла свой салун, и со временем Ори, переехав в город, стал играть в оркестрах, которые сам же и организовывал. Очень быстро он приобрел репутацию классного музыканта, и начиная с 1915 года или что-то около этого его постоянно приглашают выступать в дансингах, кабаре, на пикниках, в Тулейнском университете, на частных вечеринках, устраиваемых богатыми белыми гражданами города. Приходилось ему играть и в Сторивилле. Как видите, Сторивилл вовсе не был колыбелью джаза, как то утверждает широко распространенный миф. Другое дело, что оркестр Ори, с которым иногда выступал Беше и который считался лучшим негритянским джаз-бэндом Нового Орлеана, часто приглашали и в самые дорогие заведения кварталов «красных фонарей».

«Record Changer», Aug. 1947.

Партию корнета у Ори исполнял Кеппард, а после его отъезда — Оливер. Ори говорил, что Оливер был «упрямым и неподатливым, как чугунная чушка. Вы, конечно, знаете, как крепок чугун, и все-таки я его приручил. Приручить можно даже слона, было бы терпение. В конце концов около десятка пьес он научился играть именно так, как я этого хотел, и тогда я присвоил ему титул короля — „Кинга“» .

Материалы Института джаза.

Сам Оливер признавал, что ему потребовалось целых десять лет, чтобы его игра приобрела настоящее звучание. Видимо, в словах Ори есть доля правды. Ясно одно: Ори, как показывают сделанные позднее записи, был, безусловно, лучшим джазовым тромбонистом своего времени, а Оливер претендовал на роль лучшего корнетиста. Со временем Оливер начал самостоятельно ангажировать оркестры, выступая в качестве их руководителя. Он стал влиятельной фигурой маленького замкнутого мирка новоорлеанского джаза, пользуясь высокой репутацией даже у белых, по крайней мере у тех из них, кто интересовался «горячей» музыкой.

Везде, где ни появлялся Оливер, за ним как тень следовал Армстронг. Он по-прежнему развозил на тележке уголь, и одно из преимуществ этой работы состояло в том, что ему разрешалось появляться в Сторивилле, а значит, он мог прокрасться и в Пит-Лала, район «красных фонарей», чтобы послушать игру Оливера. Во время парадов Луи всегда шел за своим кумиром, неся его

чемоданчик. Это была большая честь для начинающего музыканта. Временами он выполнял поручения жены Оливера, за что Джо милостиво давал ему уроки. Мало-помалу Армстронг сделался подручным Оливера, и со временем тот стал сажать его на свое место в оркестре, а потом и посылать вместо себя, когда оказывалось, что он ангажирован в двух местах сразу.

Трудно сказать определенно, в чем выразилось влияние Оливера на Армстронга. Сам Луи неоднократно утверждал, что для него Оливер всегда был образцом для подражания. Но факт остается фактом: исполнительская манера этих двух музыкантов была диаметрально противоположной. Джо Оливер играл просто, сдержанно, в основном в среднем регистре, а чтобы сделать свою игру более эффектной, часто использовал сурдины. Армстронг, напротив, был исполнителем яркого стиля, превосходно владел верхним регистром. Он любил создавать сложные мелодические узоры, но сурдинами почти не пользовался. Огромное влияние на джазовую музыку оказал знаменитый свинг Армстронга, которому он никак не мог научиться у Оливера, поскольку тот оставался пленником жестких ритмических построений регтайма, хотя и свинговал свободнее большинства современных ему музыкантов.

Скорее всего, роль Оливера ограничивалась тем, что он научил Армстронга исполнению некоторых новых пьес, а также помог ему с аранжировкой, хотя, по правде говоря, при игре на корнете никаких особых проблем с аранжировкой обычно не возникает. Подлинное значение Оливера заключалось, видимо, в том, что он постоянно покровительствовал начинающему музыканту. Впрочем, Армстронг обладал настолько большим талантом, что все равно занял бы подобающее ему место среди новоорлеанских джазменов. Однако именно Оливер вывел его из Нового Орлеана на широкую дорогу, открыл перед ним двери в большой мир. Без его опеки Армстронг мог бы на всю жизнь остаться в родном городе, став одним из тех музыкантов, о которых временами вспоминают, но которых по-настоящему мало кто понимает и ценит.

Глава 7

АРМСТРОНГ СТАНОВИТСЯ ПРОФЕССИОНАЛОМ

В мире индустрии развлечений постоянны только перемены. Симпатии публики — недолговечны. Войны и депрессии, технические новшества нередко полностью перекраивают шоу-бизнес. Многие из тех, кто десятилетиями был любимцем публики, вдруг предаются забвению. В 1920-х годах в культурной жизни Америки начались разительные перемены. Замкнутый мирок новоорлеанского джаза тоже стал жертвой непостоянства публики и капризов судьбы. После недолгого плавания по бурному морю корабль джаза попал в тихую заводь.

Главной причиной этого была массовая миграция джазменов в различные города Соединенных Штатов. Еще в 1911 году Кеппард и некоторые другие музыканты обнаружили, что не только в Новом Орлеане есть желающие слушать их музыку, не имевшую тогда даже названия, но фактически представлявшую усовершенствованный вариант регтайма. Немного позже и другие исполнители, среди них были Сидней Беше и «Джелли Ролл» Мортон, переехали в соседние с Луизианой штаты, в том числе в Калифорнию, а также в Сент-Луис, Чикаго и другие города Америки. В 1915 году в Чикаго прибыл на гастроли ансамбль белых музыкантов под руководством тромбониста Тома Брауна. Исполняемая ими новая музыка, получившая вначале название «джасс», привлекла внимание довольно широкой публики. Вслед за ансамблем Брауна последовали выступления других групп — и белых, и негритянских исполнителей, — среди которых самой интересной оказался «джасс-бэнд» белых музыкантов под руководством ударника Джонни Стейна. Между его участниками все время возникали склоки, в оркестре постоянно менялись руководители, он переходил из одного клуба в другой. Впрочем, все это было совершенно не важно. Важно другое: в начале 1917 года оркестр, носивший к этому времени название "Original Dixieland Jass [sic! — *Авт.*] Band", выступил в нью-йоркском ресторане «Рейзенуэбер» с программой новой музыки и произвел подлинную сенсацию. Фирма звукозаписи «Victor» заключила с оркестром ангажемент и выпустила пластинки, которые, ко всеобщему изумлению, имели невероятный успех. Записи расходились миллионными тиражами. Так Америка, а за ней весь мир впервые услышали джаз.

Как и следовало ожидать, новую музыку поняли совершенно превратно. Публика не почувствовала, что это чисто негритянская музыка, что ее специфический характер определяется еще и тем, что она родилась в Новом Орлеане. Джаз сочли за изобретение южан и приняли за новую разновидность регтайма. Для большинства слушателей это была завораживающая слух новинка, и многие, прежде всего молодежь, просто не хотели отставать от моды. Но нашлось немало и таких молодых людей (прежде всего среди студентов музыкальных учебных заведений), которые серьезно заинтересовались джазом как новым направлением в музыкальной культуре. Из их числа впоследствии вышли такие знаменитые джазмены, как трубач «Бикс» Бейдербек из Давенпорта, штат Айова, нью-йоркский трубач Фил Наполеон, кларнетист «Бастер» Бэйли из Сент-Луиса, чикагский тромбонист Альберт Уинн. Эти и многие другие тогда еще только начинающие музыканты, белые и негры, самым серьезным образом изучали записи, сделанные оркестром «Original Dixieland Jazz Band», пытаясь понять, из чего состоит эта новая музыка. Джазовый бум начался.

А тем временем новоорлеанские джазмены обнаружили, что теперь их повсюду ждет работа, причем платят за нее гораздо больше, чем раньше. Страна открыла для себя джаз, и сразу же резко подскочил спрос на джазовых исполнителей. В те же годы десятки тысяч негров мигрировали с Юга в города северных штатов. Причин для такого повального бегства было много. В своей работе о чикагском «черном поясе» Гарольд Ф. Госнелл называет среди других следующие: "Прекращение иммиграции в Соединенные Штаты в связи с началом первой мировой войны, увеличение спроса на рабочие руки [в Чикаго. — *Авт.*], трудности, переживаемые сельским хозяйством южных штатов в связи с тем опустошением, которые произвел на хлопковых полях долгоносик, призывы воинствующего негритянского еженедельника «Чикаго дифендер» — все это побуждало негритянское население двигаться на Север" . Гнал их еще и страх перед белыми расистами. Джилберт Ософски, автор посвященной Гарлему книги, пишет: «В 80-90-е годы прошлого века и в первое десятилетие XX столетия линчевали, сожгли, подвергли пыткам, лишили гражданских прав гораздо больше негров, чем в любой другой период нашей истории» . В южных штатах негр мог быть только поденщиком или издольщиком. Никаких других перспектив у него не было. На Севере его ждали фабрики и заводы, работа на которых была, конечно, тяжелой, но и платили там гораздо больше. А после трудового дня он возвращался в свое гетто в Гарлеме или на Южной стороне, в жизнь которого белые

если и вмешивались, то не в той степени, в какой они это делали на Юге.

Gosne11 H. F. Negro Politicians. Chicago, 1935, p. 15.

Osofsky G. Harlem: The Making of a Ghetto. New York, 1963.

Рост численности негритянского населения в городах северных штатов создал огромный, постоянно растущий спрос на негритянскую музыку, особенно на блюзы, а также на регтайм и джаз. Как мы увидим позже, и среди белых оказалось гораздо больше любителей джаза, чем полагают многие его исследователи. Ансамбли Кеппарда, Брауна, Стейна и других перебрались на Север, чтобы выступать именно перед белой публикой. Начинался бум негритянской эстрады. Черные музыканты пользовались на Севере большим успехом, а некоторые — например, Эрнест Хоган, Берт Уильямс, Джеймс Риз Юроуп — приобрели общенациональную известность. Для негров-исполнителей Север стал своего рода «музыкальным Клондайком».

Дополнительной причиной бегства джазменов из Нового Орлеана стал упадок, а затем и полное исчезновение Сторивилла. Как пишет Эл Роуз, накануне первой мировой войны блеск его начал постепенно угасать. Резко упало число «работавших» там женщин. В 1917 году министерство военно-морского флота, запретившее проституцию на территории своих баз, потребовало, чтобы городские власти закрыли заведения кварталов «красных фонарей». Вначале отцы города запротестовали. Опыт подсказывал им, что запрет приведет только к тому, что проституция уйдет в подполье, превратится в незаконный бизнес и тогда контролировать ее станет невозможно. Но министерство непреклонно стояло на своем, и 12 ноября 1917 года Сторивилл прекратил свое существование. Как и предсказывали власти, проституция, сконцентрированная до сих пор в одном месте, теперь расползлась по всему городу. Это был конец целой эпохи в истории города. Работавшие в Сторивилле музыканты, хотя их насчитывалось не так уж и много, потеряли свой заработок.

К 1918 году в Новом Орлеане обстановка сложилась так, что пионерам джаза здесь делать было нечего. Конечно, уехали не все. Остались самые ленивые и осторожные, которым не хватало духа сняться с насиженного места, остались те, кто не выносил холодного климата. Уехал в Калифорнию «Бадди» Пти, но ему там не понравилось, и он скоро вернулся назад. До 1940-х годов оставался в городе и «Банк» Джонсон. Но все ведущие исполнители к 1920 году практически покинули Новый Орлеан. Среди них были корнетисты Оливер, Кеппард и «Шугар» Джонни Смит, пианисты Мортон и удивительно точно копировавший его

манеру игры знаменитый Тони Джексон, а также Кларенс Уильямс, Ричард Микни Джонс; тромбонисты Ори и Оноре Дютре; кларнетисты Джонни Доддс, Джимми Нун и многие другие музыканты. Период расцвета новоорлеанского джаза закончился. Джаз в целом продолжал свое развитие, но отныне уже не в Новом Орлеане.

В эти годы Армстронг не был еще готов к выходу на большую сцену. Однако отъезд из города многих хороших музыкантов сыграл ему на руку, поскольку создал новые дополнительные возможности для его карьеры. Широкой публике он все еще был мало известен, но среди музыкантов его репутация как исполнителя быстро росла. Теперь Армстронгу стало гораздо легче найти работу, чаще удавалось получить ангажемент. В паре с молодым ударником Джо Линдси он сколотил небольшой ансамбль, пользовавшийся определенным успехом. В тот период Армстронг выступал не более двух-трех раз в неделю, но и это позволяло ему считать себя профессиональным музыкантом. Для него это было достижением. Ведь со дня его выхода из приюта прошло всего лишь около трех лет.

В 1918 году в Чикаго распался ансамбль новоорлеанских музыкантов, уехавших туда ранее. Среди других из него ушел корнетист Кеппард, организовавший собственный оркестр, и на его место был приглашен Оливер. Незадолго до этого полиция устроила облаву на клуб, где он выступал. Среди прочих арестовали и Оливера, которому пришлось отсидеть какое-то время в кутузке, что привело его в страшную ярость. Джо давно уже выражал недовольство теми отвратительными условиями, в которых ему приходилось играть, да к тому же за такую жалкую плату, а тут еще этот неприятный случай. Он принял решение уехать в Чикаго, порекомендовав Ори взять на свое место Армстронга. Как вспоминает Ори, «в городе было немало хороших, опытных трубачей, но ни один из них не обладал такими большими исполнительскими возможностями, как Луи. Помню, как я сказал Армстронгу, что, если ему удастся раздобыть себе пару приличных брюк, я возьму его в свой оркестр. Через два часа он примчался в мой дом со словами: „А вот и я. Жду не дождусь, когда наступит восемь часов. Я готов начать“» . Так Луи Армстронг стал корнетистом лучшего джаз-бэнда в Новом Орлеане.

Shapiro N., Hentoff N. Hear Me Talkin' to Ya, p. 49.

Оркестр Ори, видимо, был занят не каждый день. Промежутки между выступлениями в различных кабаре заполнялись случайно подвернувшимися концертами. Что же касается Армстронга, то он по-прежнему подрабатывал на пару с

ударником Джо Линдси, играя в хонки-тонкс, на парадах и пикниках. Позднее Луи рассказывал, что в те годы ему приходилось одновременно выступать и в шикарном ресторане Тома Андерсона, находившемся на самом краю Сторивилла, и в третьеразрядном дансинге под названием «Брик-хауз», расположенном за рекой в новоорлеанском пригороде Гретна. Потом ему удалось получить ангажемент на длительный срок в кабаре «Кантри-клаб», где он играл в составе оркестра Ори. В одной статье говорится, что какое-то время Армстронг выступал в кабаре на Очард-стрит, где он заменил Ли Коллинза в ансамбле, состоявшем из Затти Синглтона, Джонни Сент-Сира, «Барни» Бигарда и пианиста Юделла Уилсона. И все-таки постоянной работы у Армстронга не было. Отыграв в одном месте, он получал деньги, тратил их и шел искать другую работу. Однако в воспоминаниях самого Армстронга об этом периоде его жизни мы не найдем каких-либо намеков на неудовлетворенность своим положением, на желание устроиться получше, на стремление самому стать руководителем группы. Ему определенно нравился его образ жизни, и к большему он не стремился.

Единственным, что ущемляло самолюбие Армстронга, была необходимость по-прежнему в дневные часы развозить на тележке уголь. Занимался он этим прежде всего для того, чтобы побольше заработать для дома. Ведь теперь он был основным кормильцем. Но, по-видимому, была и другая причина. К тому времени Соединенные Штаты вступили в первую мировую войну и все молодые люди подлежали призыву в армию. Был принят закон, согласно которому мужчины должны были или работать, или идти воевать. Судя по всему, Армстронг надеялся, что, работая угольщиком, сможет избежать армии. Позднее Луи рассказывал, как, услышав, что война окончена, он, не дожидаясь завершения рабочего дня, загнал своего мула в конюшню, навсегда покончив с угольным «бизнесом».

Не все в этой истории до конца ясно. В сентябре 1918 года призывной возраст был понижен до восемнадцати лет, но призыв в армию молодежи этого возраста объявлен не был. 12 сентября Армстронг встал на военный учет, сообщив при этом следующие данные: дата рождения — 4 июля 1900 года, адрес — Пердидо-стрит, 1233, профессия — музыкант, место работы — «Пит Лала», адрес места работы — Конти-стрит, 1500. Возникает вопрос, почему же он не указал профессию угольщика?

Я думаю, все дело в том, что молодые негры, в том числе и Армстронг, имели самое смутное представление о призывном законе. Они полагались не столько на официальную информацию, сколько на слухи. Им очень не хотелось идти на призывной пункт

и задавать вопросы дежурившим там белым офицерам. В то же время они не знали, где получить официальную информацию по интересующим их вопросам. Поэтому они просто передавали друг другу искаженные версии того, что кто-то из них где-то слышал. Хотя в автобиографической книге «Сэчмо» Армстронг довольно бессвязно говорит о патриотическом желании сражаться с кайзером, на самом деле он всячески старался избежать призыва в армию. Когда вступил в силу новый закон о понижении призывного возраста до восемнадцати лет, он решил, что больше нельзя ссылаться на свое несовершеннолетие, и направился на призывной пункт. Что-то привело его там в замешательство, и он назвал правильную дату своего рождения. Регистратор начал записывать — «18…», и тут он, видимо, сказал Армстронгу, что если тому уже двадцать лет, то он обязан был давно встать на учет и подлежит немедленному призыву в армию. Вот тогда-то Армстронг и называет другие данные — 1900 год. Видимо, все происходило так или примерно так, хотя, конечно, проверить это невозможно. Ясно одно: Луи солгал, назвав неверную дату своего рождения.

Так или иначе, но после перемирия Армстронгу не было необходимости развозить на тележке уголь, и до конца своей жизни он уже ничем не занимался, кроме музыки.

Армстронг продолжал работать в оркестре Ори, не отказываясь в то же время от предложений на разовые выступления. В 1919 году оркестр распался. Видимо, у Ори были больные легкие, потому что, как сказано в справочнике «Кто есть кто в джазе», врач посоветовал ему переехать в места, где климат не такой сырой. Он раздумывал, что выбрать — Лос-Анджелес или Чикаго, хотя последний вряд ли может считаться городом с сухим климатом, но жена предпочла Лос-Анджелес, и через некоторое время они перебрались в Калифорнию.

Быстро поправившись, Ори стал замечать, что местная публика проявляет большой интерес к «горячей» музыке, с которой ее ранее познакомили «Джелли Ролл» Мортон и Фредди Кеппард. Однако в 1919 году в Лос-Анджелесе не было ни одного музыканта, который мог бы играть джаз. Тогда Ори устанавливает контакт с Мануэлем Манеттой, весьма уважаемым исполнителем, владевшим несколькими инструментами, и просит его организовать в Калифорнии гастроли ряда известных музыкантов. Видимо, при этом он назвал какие-то конкретные фамилии, потому что Манетта тут же начал переговоры с Армстронгом, Джо Линдси, кларнетистом Джонни Доддсом и, возможно, с кем-то еще. Как утверждал позднее Манетта, «главная причина отказа Луи Армстронга, Джонни Доддса и Джо

Линдси поехать в Калифорнию к Ори заключалась в том, что подружка Линдси грозила покончить с собой, если он уедет из Нового Орлеана, а Луи и Доддс не захотели ехать без Джо» . В те годы, по словам Армстронга, Линдси был сильно привязан к женщине старше его. Роман этот оказался для него несчастливым. Манетта рассказывал, что однажды он вместе с Луи и Доддсом отправился к Линдси домой, чтобы попытаться уговорить его ехать с ними. Уже около дверей они услышали отвратительный женский крик. Разговор с Джо все же состоялся, но ехать Линдси, несмотря на все уговоры, категорически отказался.

Материалы Архива джаза.

Думаю, дело было не только в этом. Примерно в 1917 — 1918 годах «Джелли Ролл» Мортон возил в Калифорнию группу новоорлеанских джазменов, в состав которой входил и корнетист «Бадди» Пти. Местная публика вела себя отвратительно: она безжалостно высмеивала негритянских музыкантов за то, что те не умели читать ноты, в перерывах прямо на эстраде ели рис и красные бобы — вообще вели себя как жалкие провинциалы. Очень скоро артисты сбежали в родной Новый Орлеан, единственное место, где они чувствовали себя в безопасности. Возможно, печальный опыт этих гастролей заставил впоследствии Пти отказаться поехать на Север, и поэтому его игра так и осталась не записанной на пластинки. Мне кажется, Армстронг знал эту историю — впрочем, ее знал весь город, — и его пугала перспектива оторваться от друзей и знакомых. Позднее Луи признавался, что и на Север он поехал только по настоянию Оливера. Не надо забывать, что Армстронгу всегда не хватало уверенности в себе. Для него Новый Орлеан был родным домом. Этот город лежал немного в стороне от больших дорог, и жившие в нем негры были малообразованными, наивными, простодушными людьми. Армстронг вспоминал, что, когда он в первый раз приехал в Сент-Луис, больше всего его поразили высокие дома. Он спросил руководителя оркестра Фейта Мерабля, не «колледж» ли это. Жителю негритянского гетто Калифорния должна была казаться чужой, незнакомой страной, совсем не тем местом, куда хочется уехать. Армстронгу просто не хватило мужества решиться, и он воспользовался отступничеством Джо Линдси как предлогом.

Эта проблема стоит того, чтобы ее рассмотреть несколько подробнее. Нередко музыковеды пишут о джазменах так, что те предстают перед читателем образованными людьми из средних слоев общества, словом, такими же, как пишущие о них авторы. Некоторые из джазменов действительно принадлежали к средним социальным слоям и даже окончили колледжи. У них было

развито чувство собственного достоинства, и они требовали, чтобы к ним относились как к артистам, работающим в серьезном жанре. Но изображать такими всех пионеров новоорлеанского джаза — значит полностью извращать действительное положение вещей. Большинство из них были малообразованными, суеверными людьми. Современным американцам, относящимся к средним слоям общества, мир их духовных ценностей показался бы совершенно чуждым. Мы не можем воспринимать Луи Армстронга так же, как воспринимаем Ралфа Эллисона или Джеймса Болдуина. С точки зрения среднего американца, Армстронг — грубый, малокультурный, наивный и невежественный человек. Мальчишкой он часто распевал на улицах Нового Орлеана песню «Моя бразильская красотка». Только много лет спустя он узнал, что означает «бразильская». В детстве это слово ровным счетом ничего ему не говорило, и он воспринимал его как какую-то тарабарщину.

Больше того, Армстронг отличался суеверием. В те годы новоорлеанские негры еще широко пользовались различными талисманами и «на счастье», и «от дурного глаза». В этом отношении Луи ничем не отличался от остальных своих собратьев. Всю жизнь он был склонен чрезмерно полагаться на мази, притирания и тому подобные доморощенные средства для лечения различных заболеваний, в том числе и его профессионального заболевания губы. Наверное, прямого вреда все эти «лекарства» не приносили, но из-за того, что Армстронг в них так верил, он не получал настоящего лечения.

Я вовсе не хочу сказать, как то может показаться, что представители средних слоев других расовых групп свободны от предрассудков и иллюзий, — суеверие вездесуще в человеческом бытии. Все дело в том, что любая социальная группа, которая придерживается обычаев, слишком сильно отличающихся от основных культурных ценностей общества, тем самым ставит себя в невыгодное положение по отношению к этому обществу. Армстронг и его коллеги-музыканты выросли в невежестве негритянского гетто. Уехав из Нового Орлеана, они попали в среду, где преимущество получают те, кто обладает специфическими знаниями, кто понимает, как функционируют банки и предоставляются займы, как заключаются контракты, кто разбирается в политике и искусстве и знает, что и в каком случае надо надевать. «Бадди» Пти и его друзья сбежали из Лос-Анджелеса обратно в Новый Орлеан именно потому, что не имели ни малейшего представления о том, как надо вести себя в обществе. Возможно, только из-за одного этого Пти не стал национальной звездой эстрады, не занял подобающего ему места

в истории джазовой музыки. В отличие от него Луи Армстронг, выбравшись из гетто, много путешествовал, встречался с людьми, стоящими на самых различных ступенях социальной лестницы. Со временем он стал гораздо более искушенным человеком, чем прежде, и тем не менее до конца жизни некоторые стороны американской системы оставались для него непознанной тайной, и ему постоянно приходилось обращаться за советом к людям, обладавшим большим, чем у него, опытом. Наши привычки цепляются за нас, как колючки. Армстронг так никогда и не мог избавиться от представлений, которые впитал в детстве. Он не видел ничего позорного в том, чтобы оказаться в тюрьме, и не раз попадал туда во время полицейских облав в тех злачных местах, где ему приходилось выступать, или в результате публичных ссор со своей женой. С его точки зрения, проституция вовсе не была грехом. Он и сам в первый раз женился на проститутке. Армстронг не понимал, почему надо осуждать тех, кто часто напивается. Напротив, утопить в вине горе, причиненное расовым неравенством, казалось ему совершенно естественным выходом из положения. В то же время он не имел ни малейшего представления о жизни в колледжах, деловых конторах, банках и других подобных социальных институтах. По своему происхождению он был страшно далек от средних классов и в душе никогда так и не примкнул к этой социальной группе. Его неспособность понять природу шоу-бизнеса, упрощенный, совершенно неаналитический подход к собственному творчеству, безусловно, мешали ему подняться на более высокую ступень исполнительского мастерства.

Все это не означает, что Луи Армстронг был примитивным дикарем, сидящим на корточках перед костром, в пламени которого плавятся изображения врагов. Он был американцем, и его духовный мир определялся ценностями общеамериканской культуры. В то же время он был порождением одной из специфических ветвей этой культуры, а именно негритянской субкультуры, которая отличалась от общеамериканской не столько качественными, сколько количественными параметрами. Вместе с тем не приходится забывать, что Армстронг принадлежал к национальному меньшинству, что он вырос в замкнутой, единственной в своем роде социальной среде — гетто, и в совершенно нетипичном для Америки городе. Только там он мог быть самим собой. Попадая в другие условия, в общении с людьми не его круга он нередко чувствовал себя скованным. Вот почему, когда надо было выбирать между компанией белых и негров, он всегда отдавал предпочтение послед ней. Причем любил среду не просто негров, а негров-рабочих. Уже после

смерти Армстронга его вдова Люсилл скажет: «Думаю, Луи бывал по-настоящему в ударе только тогда, когда находился среди близких, хорошо знакомых ему людей. И прежде всего среди бедняков, с которыми у него было много общего. Он умел вести беседу с королями и королевами, но в этих случаях никогда не раскрывал полностью ни своих чувств, ни своих мыслей». Даже когда Армстронг стал богатым и известным и мог заводить знакомство с кем угодно, он не любил сближаться со знаменитостями, хотя в его положении сделать это было легко. Он всегда предпочитал отправиться в Гарлем, чтобы там в каком-нибудь переулочке поиграть с местными жителями в азартные игры. Нигде он не чувствовал себя так уютно, как там.

Одним словом, в чужую, не внушавшую доверия Калифорнию Армстронг не поехал. Он остался в родном Новом Орлеане, а Манетта увез с собой корнетиста Матта Кэри и кларнетиста Уэйда Уэйли. Оркестр Ори имел большой успех и стал первым негритянским джаз-бэндом, выступления которого были записаны на пластинки, вышедшие в серии «Ory Sunshine». В 1920-х годах он много выступал в Чикаго и других городах, но главным местом его пребывания оставалась Калифорния. Во время кризиса 1929-1930 годов, когда по ряду причин, о которых мы еще будем говорить ниже, новоорлеанский стиль вышел из моды, Ори отошел от музыки. В 1940-х годах интерес к этому стилю возрождается, и Ори снова привлекает к себе внимание публики. Он создал оркестр, игравший в новоорлеанской манере, который просуществовал более двадцати лет. Как и прежде, партию корнета исполнял Матт Кэри.

У читателя может возникнуть вопрос: как сложилась бы судьба Армстронга, отправься он все-таки в Калифорнию? Ясно одно: он был гений и в любом случае стал бы великим музыкантом. Возможно, ему удалось бы и в Калифорнии записываться на пластинки так же часто, как он это делал в 1920-х годах в Чикаго. Но все же не стоит забывать, что именно Чикаго превратился к тому времени в центр шоу-бизнеса и это открыло перед артистами возможности, каких в Калифорнии тогда не существовало. С другой стороны, в музыкальной жизни западных штатов еще не воцарился тот дух коммерции, который так давил на Армстронга в Чикаго, а затем и в Нью-Йорке. Как бы то ни было, но Луи остался в Новом Орлеане.

Ко времени отъезда Ори Армстронг уже начал работать на прогулочных речных пароходах, которые впоследствии так же вошли в легенду о новоорлеанском джазе, как и сам Армстронг. Каналы, которые, соединив между собой американские реки, образовали великий речной путь, были построены в XIX веке.

Речные пароходы стали важнейшей составной частью американской транспортной системы. Однако по мере строительства все новых и новых железных дорог пароходы начали уступать место паровозам. В 1878 году, то есть в период уже наметившегося упадка речного судоходства, пароходным бизнесом занялся некий Джон Стрекфус из Сент-Луиса. Со временем дело перешло к его сыновьям — Рою, Джозефу, Джону и Верну, среди которых главную роль, по-видимому, играл Джозеф. Поскольку конъюнктура рынка продолжала ухудшаться, в 1907 или 1908 году братья решили превратить часть своих пароходов в прогулочные суда. В один прекрасный день Джозеф Стрекфус явился в городской профсоюз негритянских музыкантов и попросил рекомендовать ему исполнителей, которые могли бы развлекать его пассажиров. Ему предложили молодого пианиста по имени Фейт Мерабль. Мерабль родился в 1890 году в городе Пэйдука, штат Кентукки. Первые уроки на фортепиано ему давала мать, учительница музыки. Затем он поступил в Стрейтский университет Нового Орлеана. Мерабль умел играть с листа и вообще неплохо владел инструментом, но джазменом еще не был. Во время первой поездки на пароходе весь его ансамбль состоял из него самого и белого скрипача Эмиля Флиндта, автора имевшей большой успех пьесы «The Waltz You Saved For Me». Кроме исполнения танцевальной музыки Мерабль должен был еще играть и на каллиопе — клавишном музыкальном инструменте типа парового органа, который стоял на верхней палубе и издавал жуткие звуки, возвещая городу о приближении парохода к пристани.

Вскоре в группу пришли еще два музыканта — трубач Кэталано и ударник Рекс Джессуп. С мая по ноябрь пароход совершал длинные экскурсии вверх по Миссисипи, доплывая иногда до Сент-Пола, штат Миннесота, города, расположенного примерно в двух тысячах миль от устья реки. По пути он каждый вечер останавливался в каком-нибудь городке или поселке, приглашая желающих совершить вечернюю трехчасовую прогулку с музыкой, танцами, а также с ужином и выпивкой. Население маленьких городков не было избаловано развлечениями и с удовольствием пользовалось возможностью повеселиться. В больших городах пароход мог задержаться на один-два дня, причем иногда один из вечеров выделялся специально для негритянской публики. В зимний период пароходы обслуживали самих новоорлеанцев, совершая экскурсии в конце каждой недели. Обычно проводилась одна вечерняя экскурсия в пятницу, две в субботу — днем и вечером, и еще одна в воскресенье днем. С тех пор прошло уже три четверти века, но и в наши дни

экскурсионные суда все так же отплывают от причалов Нового Орлеана, оглашая воздух гудками и звуками оркестра.

Говорят, что Фейт Мерабль «легко поддавался настроению, отличался непостоянством и с ним трудно было ладить» . В то же время за ним закрепилась репутация делового человека, предъявлявшего высокие требования к качеству исполнения. Этого же требовал от музыкантов его босс, «Капитан» Джозеф Стрекфус. Братья Стрекфусы воображали себя большими знатоками музыки. Так, Джозеф покупал пластинки с записями понравившихся ему произведении, заставляя своих музыкантов их разучивать. При этом иногда он даже сам писал аранжировки. Каюта «Капитана» находилась на верхней палубе, как раз над эстрадой, и он постоянно следил за тем, чтобы оркестранты строго соблюдали заданный им темп, время от времени проверяя с помощью метронома, не допускают ли они каких-либо отклонений. Дьюи Джексон, один из организаторов пароходных оркестров, вспоминает, что «Стрекфус совершенно не считался с руководителями ансамблей. Нанимая понравившихся ему исполнителей, он объявлял одному из них: „Руководителем будешь ты“» . Правда, с Мераблем этот номер не прошел. Тот добился права самому подбирать оркестрантов. Впрочем, если он проявлял такую же самостоятельность и в вопросах, связанных с темпом исполнения, то можно не сомневаться, что тут-то Джозеф и давал ему понять, кто подлинный хозяин.

«Record Changer», Feb. 1952.

Hodes A. Selections from the Gutter, p. 210.

Начиная с 1910 года Фейт Мерабль в течение нескольких лет работал на пароходах, плававших от Нового Орлеана вверх по реке и обратно. При этом он часто вступал в контакт с молодыми негритянскими музыкантами, создававшими в те годы новую «горячую» музыку. По его словам, эта музыка «въелась ему в печенки»… «Многие из джазменов, — вспоминает Мерабль, — понятия не имели о нотной грамоте, и аранжировка была для них делом десятым, но, когда они начинали импровизировать, все вставало на свои места и получалось отлично» .

В 1917 году Мерабль решил попробовать пригласить джаз-бэнд для выступления на одном из пароходов, а именно на «Кентукки». Это желание возникло у него, безусловно, под впечатлением той популярности, которую завоевали только что вышедшие пластинки с записями оркестра «Original Dixieland Jazz Band». «Если джаз становится музыкой века, — сказал себе Мерабль, — то я должен играть джаз». Из музыкантов его родного города Пейдука он создал ансамбль под названием «Kentucky Jazz Band», явно подражая ставшему широко известным названию

«Original Dixieland Jazz Band». Ансамбль «играл неплохо, но с парнями из Нового Орлеана, — как признавал сам Мерабль, — ему сравниться было нельзя» . Поэтому в 1918 году он организовал еще один оркестр, из новоорлеанских музыкантов, в который на этот раз вошли и джазмены, и темнокожие креолы, которые знали нотную грамоту и исполняли только основную тему. Игравший на нескольких инструментах креольский музыкант Питер Бокедж вспоминает: «Когда приехал Мерабль, мы с ним быстро подружились… Наша группа насчитывала тогда не больше четырех-пяти исполнителей, и все они, кроме него, были белые. Потом решили организовать новоорлеанский джаз-бэнд… и Фейт попросил меня подобрать ему подходящих ребят. Ну, я сколотил ансамбль из десяти человек, в том числе двоих трубачей — меня и Мануэла Переса» . Ни Перес, ни сам Бокедж, строго говоря, не были джазменами. Оба они, если можно так сказать, были «правильными» музыкантами, то есть играли в старой классической манере, свойственной музыке темнокожих креолов. Видимо, Мераблю нужен был ансамбль, исполняющий танцевальные мелодии в сугубо традиционном стиле, лишь немного окрашенные джазовым колоритом. Тем не менее в течение последующих нескольких лет к выступлениям на пароходах были привлечены музыканты, ставшие впоследствии пионерами джаза. Среди них были пользующиеся ныне нашим глубочайшим уважением исполнители — Джонни и «Бэби» Доддс, Джонни Сент-Сир, «Попс» Фостер, ну и, конечно же, Луи Армстронг.

Свои выступления на пароходах Армстронг, по-видимому, начал во время зимней навигации 1918 — 1919 года, обслуживая непродолжительные экскурсии в окрестностях Нового Орлеана. В 1919-1921 годах он уже работал на длительных летних рейсах. Сразу несколько человек, в том числе Бокедж и «Попс» Фостер, утверждают, что именно они обратили внимание Мерабля на молодого Армстронга. Сам Мерабль рассказывал, что он «впервые услышал Армстронга в „Кооператив-холле“, где тот выступал с оркестром Ори, он играл пьесу Криса Смита „Honky Tonk Town“» .

«Jazz Record», Mar. 1946.

Ibid.

Материалы Архива джаза.

Материалы Института джаза.

Тот факт, что Армстронг получил это приглашение, уже сам по себе говорит о многом. По сути дела, у него не было никакого образования, он не умел даже читать ноты, не обладал опытом исполнения танцевальных мелодий с четким ритмом, которые нравились участникам речных прогулок. Иметь такую работу был

бы рад почти любой негритянский музыкант в городе, однако Мерабль остановил свой выбор именно на Армстронге. Можно предположить, что ему нужен был джазовый импровизатор, способный зажечь слушателей, придать музыке тот самый «горячий» колорит, который становился в те годы все более популярным. Но почему все-таки он не пригласил музыканта, который не только мог играть джаз, но и знал бы нотную грамоту? Видимо, потому, что к этому времени репутация Армстронга среди его коллег-исполнителей была уже достаточно высокой.

Свой первый продолжительный рейс с Фейтом Мераблем Армстронг совершил в 1919 году. Ему исполнился уже двадцать один год, а он еще ни разу не выезжал из Нового Орлеана, не удалялся дальше пятнадцати — двадцати миль от Пердидо-стрит. Трудно сказать, почему, отказавшись от предложения работать в Калифорнии, Армстронг согласился выступать вместе с Мераблем. Скорее всего, потому, что психологически Луи гораздо легче было решиться уйти в дальний рейс на пароходе, где ему уже приходилось выступать во время зимней навигации, в компании хорошо знакомых людей, нежели отправиться в длительное путешествие в незнакомые места на Западе. Работа на пароходе считалась престижной. С отъездом Ори Армстронгу нужно было искать новое место. Кроме того, речные пароходы время от времени возвращаются в родной порт. Словом, он подписал контракт и тронулся в путь.

Выступления на пароходах в течение последующих трех летних сезонов сыграли важную роль в становлении Армстронга как музыканта. В жизни каждого молодого исполнителя наступает такой момент, когда практика нужна ему больше, чем любой учитель, когда необходимо играть как можно больше и на пределе своих возможностей. Музыкант, как спортсмен, должен выработать в себе совокупность сложных условных рефлексов, регулирующих работу тончайших мышц, всей мускульной и нервной системы. Для исполнителя, играющего на духовом инструменте, особенно важны мышцы языка, рта, щек и челюсти, словом, всей нижней части лица. Не имеющему большой практики исполнителю требуются многие годы тяжелого труда, чтобы научиться играть в быстром темпе. И наоборот, тренированному музыканту нужно всего лишь несколько недель, чтобы его пальцы легко исполняли самые быстрые пассажи. Самое трудное в технике игры духовика — это амбушюр. Исполнение одной ноты за другой на медном духовом инструменте требует тончайших, практически не поддающихся измерению изменений напряжения мышц губ и нижней части лица в целом, причем

нередко со скоростью нескольких таких изменений в секунду. При этом язык успевает ударить по внутренней стороне зубов до пятисот раз в минуту. Движения губ и языка должны с большой точностью и на высокой скорости координироваться с работой вентилей инструмента. Естественно, музыканту некогда думать о совершаемых им операциях. Он должен обладать глубоко укоренившимися условными рефлексами, чтобы мгновенно и уверенно извлекать звуки в той последовательности, которой требует исполняемая мелодия. Многократное повторение — единственный способ выработать эти рефлексы. Чтобы приобрести устойчивый, надежный амбушюр, молодому музыканту приходится сыграть десятки миллионов звуков, миллион комбинаций этих звуков.

До того как Армстронг начал играть на пароходах, его занятия на инструменте носили нерегулярный характер. Выступления чаще всего приходились на конец недели, поскольку концерты, как правило, проходили по субботам и воскресеньям. Кроме того, импровизирующий музыкант всегда может выбрать более удобный для себя вариант исполнения и вместо сложного пассажа, которого он боится, сыграть что-нибудь полегче. Игра в стиле импровизации не способствует совершенствованию техники, исполнительского мастерства в целом. И наоборот, играя по нотам, музыкант должен исполнять именно то, что ему диктует лежащий перед ним текст. Если же он сталкивается с какой-то проблемой, вызванной несовершенством техники, — плохим звучанием высоких нот, неустойчивой интонацией в нижнем регистре или чем-то иным, — ему приходится решать их в строгом соответствии с партитурой.

Пионеры джаза нередко называли работу на пароходах своей «школой». Требования в этой школе были весьма жесткими. Вот что пишет об этом «Попс» Фостер: «Стрекфусы были странными людьми. Мы всегда старались угодить не столько публике, сколько хозяевам, поскольку тех музыкантов, чья игра им не нравилась, они просто выгоняли. Мы должны были исполнить за вечер четырнадцать номеров, причем каждые две недели программа менялась. Номера были длинными, кроме них мы играли еще две-три пьесы на „бис“ и еще пару хорусов… Очень многие ребята, пройдя „школу“ Стрекфусов, стали настоящими музыкантами. Например, когда Луи Армстронг, Джонни Сент-Сир и я начинали работать на пароходах, мы совершенно не умели играть с листа. Когда же мы уходили, такая проблема для нас уже не существовала. С этого началось наше восхождение» .

Затти Синглтон, которому тоже довелось работать на пароходах, только в более поздние годы, вспоминает: "Играть у

«Капитана» Джозефа было все равно что служить в армии. На двух других речных судах у него выступали ансамбли под руководством Ралфа Уильямса и Айшема Джонса [белые руководители. — *Авт.*]. Так вот, нам вменялось в обязанность в порядке обмена опытом слушать игру друг друга. Кроме того, он все время покупал новые пластинки Флетчера Хендерсона и Пола Уайтмена, и, если они ему нравились, мы должны были точно копировать их манеру исполнения" .

Foster P. Pops Foster, p. 106.

Vi11iams M. Jazz Masters of New Orleans, p. 183.

Как это часто бывало с ним в жизни, Армстронгу помогли освоиться два старших товарища — меллофонист Дэвид Джонс, который играл, кроме того, на фортепиано, трубе и саксофоне, и Джо Ховард, исполнявший партию первого корнета в группе Мерабля. Коллеги называли Джонса «Профессором». Такое почетное прозвище давалось лишь профессионально хорошо подготовленным музыкантам, способным оказать помощь начинающим исполнителям. К сожалению, сохранилось слишком мало записей его игры, да и то лишь на саксофоне. Так что нам трудно судить, что это был за музыкант. Говорят, Джонс не только хорошо играл в «правильной» манере, но был и прекрасным импровизатором джаза. Судя по всему, человек он был неугомонный и не любил долго задерживаться на одном месте. Но на пароходах Джонс проработал достаточно долго, чтобы успеть объяснить Армстронгу, что означают черные точки на строке из пяти горизонтальных параллельных линий. Часто говорят, что Армстронг так и не научился бегло играть с листа. Действительно, он не достиг той скорости чтения нотного письма, которой обладают современные профессиональные музыканты, способные исполнять с листа самые сложные произведения с той же легкостью, с какой мы читаем книгу. Ему это было просто ни к чему. Благодаря пароходной практике Армстронг научился читать ноты с той скоростью, с какой ему было нужно. По словам саксофониста Сковилла Брауна, игравшего вместе с ним в одном из первых больших джаз-бэндов, он разбирался в нотной записи не хуже любого профессионального оркестранта.

Так или иначе, но за годы работы на пароходах Армстронг сыграл свой миллион звуков, набрав то количество игрового времени, которое должно быть у каждого молодого исполнителя. Пароходные оркестры выступали семь вечеров в неделю. Два раза в неделю они репетировали. Иногда случались внеплановые концерты. И так — непрерывно пять месяцев в году. Когда в 1921 году Армстронг распростился с братьями Стрекфусами, он уже

считался настоящим профессионалом и полностью отвечал всем тем требованиям, которые предъявляют к профессиональному музыканту.

Часто можно услышать историю о том, что во время остановки парохода в Давенпорте, штат Айова, произошла якобы первая встреча Армстронга с молодым корнетистом по имени «Бикс» Бейдербек, который несколько лет спустя снискал славу первого великого белого джазмена. Об этом рассказывал сам Армстронг, то же самое говорили биографы Бейдербека Ричард М. Садхолтер и Филипп Эванс: «Вполне возможно, что краткая встреча двух молодых музыкантов состоялась именно в это время», — пишут они в своей книге «Человек и легенда» .

Sudhalter R., Evans Ph. Bix, Man and Legend. New Rochelle, 1974, p. 39.

Лично мне эта история не внушает доверия. В те годы Бейдербек был всего лишь начинающим музыкантом и не представлял никакого интереса для Армстронга. В свою очередь Армстронг оставался пока никому не известным музыкантом, оркестрантом какого-то пароходного ансамбля. Думаю, они даже не знали о существовании друг друга. Больше того, жители Среднего Запада в то время отличались расистскими настроениями, поэтому для белого человека из хорошей семьи завязать случайную дружбу с негром было делом по меньшей мере необычным и даже скандальным. Я сильно сомневаюсь, что Бейдербек или кто-то из его друзей могли бы пуститься в долгие разговоры с чернокожим музыкантом.

После навигации 1921 года Армстронг перестал выступать на пароходах. Джонс и Чилтон утверждают, что его «уволили». Если так, то не ясно за что. Можно предположить, что Армстронг ушел от братьев Стрекфусов по той же причине, по которой принял в свое время их предложение. Я имею в виду женитьбу Армстронга на страшно ревнивой женщине, проститутке Дейзи Паркер, которую он называл «моя креолка». Она была маленькой, худенькой, миловидной женщиной 21 года. Даже по тем временам и даже для жительницы Сторивилла Дейзи отличалась удивительной малограмотностью и фантастическим невежеством. Кроме того, у нее был жуткий характер, и она обожала выяснять отношения с помощью драк. Армстронг познакомился с ней в «Брик-хаузе», танцевальном зале, расположенном в Гретне, трудовой окраине Нового Орлеана, населенной темнокожими рабочими. Иногда по воскресным вечерам Луи играл в этом заведении, там же промышляла и Дейзи. Вначале она пыталась заполучить его в качестве клиента, но получилось так, что оба влюбились друг в друга и после короткого романа,

сопровождавшегося настоящими битвами, в конце 1918 года они поженились.

Кое-кто был очень удивлен тем, что Армстронг женился на проститутке, но его мать, Мэйенн, восприняла это совершенно спокойно, сказав, что у него своя жизнь и что она готова согласиться со всем, что бы он ни решил. Луи и Дейзи сняли двухкомнатную квартиру в бедном квартале неподалеку от апартаментов на Пердидо-стрит, 1233. Семейная жизнь оказалась столь же бурной, как и роман. Когда Дейзи была недовольна, она немедленно начинала рваться в бой и лупить Луи чем ни попадя: кулаками, ножами, камнями. То его, то ее, а то и обоих арестовывали за драку. Очень скоро Луи начал выискивать пути отступления. Но активной стороной была Дейзи, и каждый раз, когда он сбегал от нее, она находила его и возвращала домой.

В отношениях между проститутками и сутенерами тех кварталов, где жил Армстронг, общепринятая модель отношений между полами была поставлена с ног на голову. Мужчины старались получше одеться и поприличнее вести себя, чтобы привлечь внимание женщин. Предполагалось, что они и должны были содержать мужчин как можно лучше. Отношения такого рода сложились в беднейших негритянских гетто потому, что там именно женщины имели возможность сравнительно прилично зарабатывать, мужчины же были заранее обречены на жизненные неудачи. Им приходилось выбирать между тяжелым трудом чернорабочего и сводничеством. В конечном счете многие предпочитали последнее.

Конечно, такого рода нравы порождали массу конфликтов. Занимавшиеся только азартными играми, пьянством и фланированием по улицам в своих широкополых шляпах, мужчины в глубине души отдавали себе отчет в том, что ведут жизнь обыкновенных паразитов. Женщины тоже понимали, что они — обманутая сторона. Такое положение неизбежно порождало недовольство и негодование, постоянно прорывавшиеся наружу.

Женившись на Дейзи, Армстронг ступил на проторенную дорожку. Как и большинство союзов такого рода, его брак с Дейзи не мог быть ни спокойным, ни стабильным, но прекратился он фактически только после отъезда Армстронга из Нового Орлеана в Чикаго. Официально Луи развелся лишь в 1923 году, чтобы жениться на Лил Хардин. Дейзи дожила лет до шестидесяти, и по мере того, как росла слава Армстронга, она все больше преисполнялась чувством гордости за то, что когда-то была его женой. Даже много лет спустя после их развода, стоило Армстронгу приехать на гастроли в Новый Орлеан, она

немедленно заявлялась к нему в отель. Его четвертая жена, Люсилл, с понятным раздражением говорила, что Дейзи «так до конца и не осознала того, что они в разводе, и по-прежнему считала себя женой Армстронга. С первых дней нашей с Луи женитьбы она постоянно прибегала к нему в гостиницу на свидания».

К 1922 году Армстронг стал первоклассным джазменом, и его престиж среди новоорлеанских музыкантов был очень высок. К этому времени он уже выступил с рядом лучших негритянских оркестров под руководством таких знаменитостей, как «Кид» Ори, Фейт Мерабль и Мэнни Манетта. В апреле 1922 года он привлек к себе внимание еще одного руководителя ансамбля, сыгравшего впоследствии важную роль в его карьере и в истории джаза в целом.

Флетчер Хендерсон был тогда мало кому известным негритянским пианистом, руководившим маленькой группой под названием «Black Swan Troubadors», которая сопровождала подающую надежды исполнительницу блюзов Этель Уотерс в гастролях по Югу. Хендерсон так и не стал крупным пианистом и был очень ленивым руководителем, но зато обладал удивительной способностью распознавать джазовые таланты. Поскольку маршрут его турне проходил через Новый Орлеан, он услышал игру Армстронга. Скорее всего, их встреча произошла в клубе на Очард-стрит. Тридцать лет спустя Хендерсон вспоминал, что Армстронг «был симпатичным, полным энтузиазма парнем. Он старательно дул в свою большую трубу, а вот новоорлеанский джаз-бэнд, в составе которого он играл, был, напротив, очень маленьким» . И тем не менее Армстронг произвел на Хендерсона такое сильное впечатление, что он тут же пригласил его в свою группу на весь период до конца гастролей. Луи заколебался, начал говорить, что не хочет ехать без своего дружка Затти Синглтона. Я думаю, что повторилась прежняя история: он просто не мог решиться отправиться в незнакомые места с незнакомыми людьми, и ему хотелось иметь рядом с собой хотя бы одного старого друга. Хендерсон не захотел увольнять своего ударника, и Армстронг остался в Новом Орлеане.

«Record Changer», July-Aug. 1950.

Тем же летом новую попытку вытащить, наконец, Армстронга из Нового Орлеана предпринял его старый покровитель Джо Оливер, который прислал ему из Чикаго телеграмму с приглашением в свой оркестр. Уверенный в постоянной поддержке Оливера, Армстронг на этот раз решил уехать из дома. Луи поздно покинул свой родной город, фактически одним из последних среди крупных новоорлеанских музыкантов, но зато

это был уже зрелый исполнитель, готовый заявить о себе во всеуслышание.

Совершенно очевидно, что к тому времени его профессиональная репутация среди коллег-музыкантов была исключительно высока. Ори пригласил Луи в свой, считавшийся тогда лучшим, джаз-бэнд, а позднее назвал первым кандидатом в создаваемый им оркестр в Лос-Анджелесе. Мерабль предложил ему работу на пароходах. Хендерсон, едва послушав игру Луи, тут же захотел включить его в свою группу. Что же в его игре было такого особенного, неповторимого, что привлекло внимание этих опытных музыкантов?

Армстронг так еще ни разу и не записался, и мы не можем судить о том, какой была его игра в тот период. Однако через девять или десять месяцев после отъезда Луи из Нового Орлеана вышла наконец его первая пластинка. Вряд ли за такой короткий срок его исполнительское мастерство претерпело радикальные изменения, хотя можно предположить, что добавилось уверенности и опыта. Ясно одно: неповторимость игры Армстронга, которую так ценили его коллеги, заключалась не в какой-то необыкновенной технике. Хотя сам Луи в своих мемуарах дает понять, что предметом его особой гордости были «быстрые пальцы», никто из знавших его в тот период музыкантов не говорит о каких-либо исключительных технических возможностях Армстронга. К тому времени он еще не привнес в джаз и свою удивительную игру в верхнем регистре.

Коль скоро дело было не в технике, остается предположить, что игра Армстронга обладала какими-то скрытыми внутренними качествами, благодаря которым она потрясала слушателей до глубины души. Видимо, к 1922 году он уже обладал sine qua non великого артиста — индивидуальным голосом. Достаточно услышать одну-две фразы, произнесенные нашими друзьями или родственниками, чтобы мы сразу определили, чей это голос. По одной страничке текста, по кусочку холста мы можем сказать, кто это — Диккенс или Фолкнер, Тициан или Ван Гог. Точно так же любой, кто достаточно часто слышал игру Армстронга, узнает ее по первым же звукам, по тончайшим модуляциям, по особому, ему одному присущему стилю исполнения. Так же как индивидуальная манера речи складывается из отдельных привычек, так и игра Армстронга определяется острой как бритва атакой, широким совершенным вибрато, глубоким, насыщенным звуком.

Обязательное качество (лат.).

Однако одними только модуляциями публику не покоришь. В речи человека мы ценим не особенности звучания его голоса, а ее

содержание. Когда мы слушаем лучшие образцы исполнительского искусства, у нас возникает совершенно определенное ощущение того, что с нами кто-то разговаривает, к чему-то нас призывает, о чем-то умоляет, чего-то требует, что-то отрицает, упрашивает, объясняет, предостерегает, утешает, отчаивается. Мы слышим, как кто-то, глубоко убежденный в своей правоте, пытается донести до нас нечто исключительно важное. У нас появляется ощущение, что звучащая музыка — это рассказ, в который заложен какой-то «особый смысл». Возникает чувство, будто эта музыка не просто создается сейчас, у нас на глазах, исполняющим ее оркестром, но что она давно уже существует сама по себе, независимо от музыкантов, и что автор всего-навсего переложил ее на ноты, желая привлечь наше внимание к содержащимся в ней интересным и глубоким мыслям.

Почти с самого начала исполнительской деятельности Армстронга в его музыке был заложен тот самый «особый смысл», который так тщетно я пытался охарактеризовать. Именно поэтому она вошла в жизнь четырех поколений людей, стала составной частью более десятка различных духовных культур. Мне кажется, что необыкновенная одухотворенность игры Армстронга начала проявляться очень рано, сразу же, как только ему позволили это технические возможности. Переломный момент в его творчестве наступил, видимо, где-то около 1917 года, когда девятнадцатилетний Армстронг почувствовал надежное плечо своего покровителя «Кинга» Оливера.

Почему лишь немногие обладают индивидуальным, неповторимым голосом, а большинство из нас лишены этого дара? Почему им обладал Армстронг? Конечно, в какой-то степени индивидуальность порождается возможностью свободного самовыражения, непосредственностью, которая, как мы помним, с раннего детства была характерной чертой Армстронга. В той среде, где он вырос, не принято было скрывать свои чувства. Луи мог сказать каждому, что он думал. Но ведь были и другие, кто вырос точно в таких же условиях. Что же им помешало стать яркой индивидуальностью? Откуда в музыке Армстронга тот «особый смысл», который сделал ее неповторимой? Об этом можно только гадать. Мы знаем наверняка только одно: его музыка обладала этим свойством. Наверное, он был просто благословенным человеком.

Глава 8

ЧИКАГО

Чикаго, где Луи Армстронг прожил большую часть последующих семи лет, сильно отличался от города, где он вырос. Если Новый Орлеан был добродушным и веселым, то Чикаго — энергичным и неуемным. Новый Орлеан имел давнюю историю, собственные традиции, в нем жили известные семейные династии, господствовавшие по праву рождения, а в Чикаго все было новым, молодым, и каждый, у кого напористость сочеталась с наглостью, мог выбиться в люди. Жители Чикаго считали, что за их городом — будущее, что очень скоро он затмит старые, пока еще господствующие центры Запада. Новоорлеанцы были убеждены, что жизнь дается человеку ради удовольствий. В Чикаго полагали, что единственно стоящим делом является коммерция. Город был расположен на пересечении крупных железнодорожных и водных путей, по которым следовали грузы стоимостью в сотни миллионов долларов: зерно, мясо, сталь, практически все остальные виды товарной продукции, которую в огромном количестве поглощала индустриальная Америка. Чикаго пользовался репутацией скандального, предприимчивого города, где ценился только успех и мало значения придавали нравственным или этическим проблемам. Неудачниками, как правило, оказывались люди хорошие. Царившая в городе атмосфера должна была оказать влияние и на музыку Армстронга. В Новом Орлеане музыка звучала для удовольствия. В Чикаго она была придатком огромной, контролируемой гангстерами индустрии развлечений, созданной ради того, чтобы делать деньги.

Одна характерная черта делала Чикаго похожим на Новый Орлеан: здесь царил порок во всем его богатейшем разнообразии. Во времена Армстронга он находился под контролем тихого, замкнутого человека по имени Джонни Торрио, который не курил, не пил и проводил почти все вечера дома, слушая классическую музыку или играя в карты со своей женой, которая, как гласит легенда, даже не подозревала, чем занимается ее муж. Торрио был боссом преступного мира. Поставив эксплуатацию пороков на деловую основу, он организовал огромный синдикат, контролировавший большинство борделей и игорных домов города, торговлю наркотиками, создал сеть агентов по снабжению

баров пивом и спиртными напитками, которые железной рукой заставляли их владельцев покупать алкоголь только у синдиката. Правда, у Торрио были и соперники, главным среди которых считался Дион О'Баннион — расчетливый и безжалостный делец, возглавлявший свою довольно могущественную империю.

Хотя преступность процветала во всех кварталах Чикаго, главным местом ее средоточия была Южная сторона, огромный район, служивший своего рода тиглем, в котором переплавлялись и перемешивались между собой самые различные этнические группы. Узкой полоской, почти пополам пересекая Южную сторону, проходит Черный пояс, в котором в 1920-х годах жили сотни тысяч негров, большинство из которых прибыло с Юга. В 1910 году их приехало 44 тысячи, в 1920 — 109 тысяч, в 1930 — 233 тысячи.

В 1919 году в Чикаго вспыхнули страшные расовые волнения, во время которых десятки негров были убиты. Тем не менее в целом положение чернокожих граждан города было значительно лучше, чем жизнь их собратьев в южных штатах, где физическое насилие процветало в еще большей степени. Кроме того, в районе Черного пояса сложилась в известной степени автономная негритянская община, издававшая лучшую в стране негритянскую газету, имевшая собственную политическую машину, свои лавки и магазины, свои обычаи и нравы. Там был даже собственный чернокожий гангстерский босс по имени Дэн Джексон, который сумел заключить сделку с самим мэром Чикаго Уильямом «Биг Биллом» Томпсоном, что позволяло ему эксплуатировать целый синдикат игорных притонов, борделей, кабаре, контролировать нелегальную торговлю спиртными напитками. Поскольку Томпсон нуждался в поддержке негритянских избирателей на выборах, «к 1920 году негры имели больше политической силы в Чикаго, чем где бы то ни было еще в Соединенных Штатах… Об этом свидетельствовала, в частности, принятая в штате Иллинойс в 1920 году новая конституция, которая в энергичной и определенно высказанной форме гарантировала гражданские права всем его гражданам» . Живший в Черном поясе негр мог сделать покупку у чернокожего продавца, сыграть в азартные игры в заведении, предназначенном для негров, поиграть в бейсбол в парке, основными посетителями которого были те же негры. В те годы это была самая большая в мире негритянская община. В районе Саус-паркуэй были даже свои «Елисейские поля» — ряд огромных домов, первоначально построенных для белых, но впоследствии заселенных неграми.

Spear A. H. Black Chicago: The Making of a Negro Ghetto. Chicago, 1967, p. 191.

Все это вовсе не означает, что чикагский Черный пояс был раем. Большинство иммигрантов жило не в Саус-паркуэй, а в «одно-двухэтажных каркасных домах… как правило полуразрушенных, с верандами; к ним вели шаткие деревянные тротуары. В большинстве таких домов располагалось по две квартиры» . Белые, жившие в примыкавших к Черному поясу районах, ожесточенно сопротивлялись его расширению. Пытавшихся поселиться в белых кварталах чернокожих граждан избивали, их дома взрывали. В то же время белые отнюдь не брезговали наживаться на неграх — почти вся деловая жизнь Черного пояса находилась в их руках. Хотя условия жизни негров были здесь несколько лучше, чем на Юге, тем не менее район Черного пояса с полным основанием считался грязным, жалким гетто.

Ibid., p. 24.

Но благодаря его существованию образовалась огромная аудитория негритянской музыки в самых ее разнообразных жанрах. В основном ее составляли молодые люди, еще не имевшие семьи, в чьих карманах водилось чуть больше денег, чем они имели бы на Юге. Они, естественно, оказались особенно восприимчивы к новой, «горячей» музыке.

Однако только негритянская аудитория не смогла бы обеспечить Армстронгу тот успех, которого он добился, работая в Чикаго. Ему помогло то, что в культурной жизни послевоенной Америки возникли два параллельных и в то же время связанных между собой процесса, оказавших глубочайшее воздействие на музыкальную жизнь страны: становление негритянского шоу-бизнеса и распространение джаза.

Негритянская эстрада как таковая зародилась очень давно, можно сказать, с момента появления в Новом Свете рабов. Еще в XVII веке негры развлекали своих хозяев-плантаторов игрой на банджо, а их чернокожие детишки — забавными танцами в пыли у порога своих хижин. В следующем, XVIII, веке отдельные состоятельные рабовладельцы начали давать своим наиболее одаренным рабам музыкальное образование для того, чтобы те могли играть для них на балах. Некоторые негры самостоятельно овладевали музыкальными инструментами, чтобы, развлекая белых, заработать немного денег. В начале XIX века возникает минстрел-шоу — своеобразное представление, включающее в себя песни, танцы и скетчи на темы жизни негров на плантациях. Вначале все участники минстрел-шоу были белыми, загримированными под негров. После Гражданской войны негры все чаще стали создавать собственные труппы, где, как это ни покажется странным, также использовался грим, дабы не

нарушать традицию. К концу прошлого века минстрел-шоу в значительной степени потеряли свою оригинальность, превратившись в обычные эстрадные программы, получившие название водевилей. Это была страшная мешанина из скетчей, комических монологов, вокальных и танцевальных номеров, музыкальных дуэтов. Иногда в водевилях участвовали джаз-бэнды и даже демонстрировались короткометражные немые фильмы.

Водевиль был искусством белых и предназначался в первую очередь для белой аудитории, хотя существовали также и негритянские труппы, выступавшие главным образом перед негритянскими зрителями. Великие исполнители блюзов Бесси Смит и «Ма» Рейни зарабатывали себе на жизнь, разъезжая с водевильными труппами, которые тогда еще назывались минстрел-ансамблями. К концу XIX века на основе минстрел-шоу родился новый жанр, получивший название «coon show» ["шоу черномазых". — *Перев.*]. Привыкшие к минстрел-шоу американцы сразу же заинтересовались новой разновидностью театрализованных концертов, состоявших из песен «черномазых» и комических скетчей. В 90-е годы прошлого столетия насчитывалось уже несколько десятков трупп такого рода. Выдающийся негритянский поэт Джеймс Уэлдон Джонсон, работавший с некоторыми из них, писал: «Это были годы повального увлечения негритянскими песнями, называвшимися „coon songs“. В них восхвалялись всевозможные забавы, развлечения работяг, гастрономические достоинства курицы, свиной отбивной и арбуза. Они подтрунивали над любвеобильными „мама“ и их ветреными „папа“» .

Osofsky. Op. cit., p. 39.

Трудно объяснить, почему белых американцев так привлекала негритянская эстрада. Думаю, прежде всего потому, что негритянская субкультура, какой она существовала сначала в хижинах рабов, а потом в гетто больших городов, всегда казалась белым экзотической. В ее основе, как они считали, лежали очаровательные в своей простоте нравы и обычаи примитивных племен. Кроме того, белые считали чернокожих чувственной расой. От негров не требовалось строгого соблюдения сексуальных запретов, существовавших в обществе белых. Нельзя было высказываться одобрительно по поводу того, что творилось в Городе Чернокожих, но вполне можно было сделать вид, что ничего особенного там не происходит. Такое отношение к неграм в какой-то степени определялось тем, что чернокожие женщины всегда были чрезвычайно доступны для белых мужчин. Впрочем, возможна и обратная связь: именно эта доступность породила такое отношение к негритянской расе. Что же касается

негритянской эстрады, то ее характерной чертой стала такая откровенная распущенность, которую никогда не потерпели бы у белых артистов. К 30-м годам нашего столетия негритянская эстрада становится важнейшей составной частью шоу-бизнеса. Ее значение особенно возросло после того, как в 1921 году на Бродвее с огромным успехом прошло ревю «Shuffle Along» Нобеля Сиссля и Юби Блейка.

Почти все джазоведы и поклонники джазовой музыки убеждены в том, что джаз как таковой был создан неграми для негритянской аудитории гетто. Первые музыкальные критики джаза увидели в нем забытое народное искусство подавленного, забитого народа. В 1940 году критик Отис Фергюсон так и назвал джаз — «фолк-мьюзик». С тех пор в истории джаза прочно укоренилось представление о том, будто белые американцы постоянно презирали и игнорировали ранний джаз. В 1938 году Джон Хэммонд и Джеймс Даген писали:

"Величайшую роль в создании и развитии [джаза и блюза. — *Авт.*] сыграл Американский Негр, тот самый угнетенный Американец, чей музыкальный талант давно уже признан в Европе и предан забвению у себя на родине… Величайшие негритянские артисты умирают в нужде, лишениях и в полном забвении. Нередко им приходится с горькой иронией говорить о том, что они одновременно звезды мировой музыки и нищие" .

Высказывания подобного рода должны были означать, что джаз — это чуть ли не подпольная музыка, которую способны оценить только негры или европейцы. На самом же деле все обстояло совершенно наоборот. Прежде всего отметим, что с самого начала не только белый, но и негритянский джаз имел значительную белую аудиторию. Как вспоминает «Попс» Фостер, в Новом Орлеане в «большинстве салунов были две стороны — одна для белых, а другая для цветных. На второй всегда шло такое заразительное веселье — танцы, пение, игра на гитаре, — что белые не могли удержаться и часто заходили на цветную половину. То же самое было и в парке Линкольна. Хотя считалось, что он предназначен для цветных, там любили гулять и многие белые» . Как мы уже говорили, Сторивилл был сегрегированным районом, и выступавшие в нем негритянские джаз-бэнды играли и для белой, и для цветной аудитории. Посетителями клуба «Нью-Орлеанс-кантри-клаб», где работали Ори и Армстронг, были только белые. То же самое можно сказать и о вечеринках в Тулейне, где играл Оливер, о «Транчине» и других дорогих ресторанах, в которых выступали Робишо, Целестин и Пайрон. Белыми были и участники вечеринок в больших домах на улице Сент-Чарлз, где часто играли многие джазмены. Если же

вспомнить еще более ранний период, то выяснится, что постоянными слушателями джаз-бэндов были белые граждане Нового Орлеана.

«Танцуем шаффл» (англ.).

Из программы к концерту, 1938 г.

Foster P. Pops Foster, p. 65.

Довольно популярной стала джазовая музыка и у белой публики в северных штатах, где со временем она также получила широкое распространение. Достаточно сказать, что «Дюк» Эллингтон и Флетчер Хендерсон в течение всей своей карьеры выступали прежде всего перед белыми аудиториями. Кабаре «Алабам», «Кентукки», «Коттон-клаб», танцзал «Роузленд», где им так часто приходилось играть, предназначались только для белых. По требованию чикагского профсоюза белых музыкантов негритянские оркестры на какое-то время были лишены возможности выступать на лучших эстрадах города, но это привело лишь к тому, что белые — любители танцевальной музыки начали посещать так называемые «блэк энд тэнз» — бары и другие заведения Южной стороны, предназначенные не только для негров, но и для всех цветных, — специально для того, чтобы слушать там негритянские оркестры.

В своих воспоминаниях о Чикаго Эрл Уоллер пишет, что в 1918 году он и его друзья были завсегдатаями «открытых ночь напролет „блэк энд тэнз“, находившихся неподалеку от Южной стороны» . По его словам, кабаре «Пекин», расположенное на «втором этаже очень старого здания на Стейт-стрит рядом с 24-й улицей», открывалось в час ночи для авангардистской богемы и прожигателей жизни, приходивших туда, чтобы послушать «одноглазого „Кинга“ Оливера» . На пересечении улиц Паулина и Ван-Бюрен находился дансинг «Дримленд», разместившийся в «старом, одноэтажном строении, напоминавшем по своей архитектуре конюшню, но зато имевшем великолепный деревянный пол и поэтому одно время использовавшемся как роликовый каток. Над его крышей проходила линия подвесной железной дороги, и встречные поезда нередко заглушали оркестр. Антрепренер дансинга Пэдди Хармон ангажировал для своего заведения ансамбль Элгара, считавшийся лучшим джаз-бэндом в тот период, когда популярностью пользовался так называемый чикагский стиль, или, как его еще называли, диксиленд» . (Это был не тот «Дримленд», в котором несколько лет спустя играл Армстронг.) На 35-й улице Южной стороны между Мичиган-булвэр и Саус-парк-авеню было расположено кафе «Энтертейнер» — там тоже постоянно выступали негритянские джаз-бэнды. Бывало, в этих заведениях работали одновременно и белые, и

негритянские музыканты. По выходным дням аудитория нередко на одну треть состояла из белых посетителей, правда, в будни их бывало меньше. В залах, как правило, царил полумрак, было душно, но это не мешало партнерам лихо отплясывать под «горячую» музыку. «Многие парочки выглядели так, будто занимались любовью, — они стояли, раскачиваясь в такт мелодии, и юбочки у некоторых девочек были задраны кверху» .

Wa11er E. Chicago Uncensored. New York, 1965, p. 45.

Ibid., p. 61.

Ibid.

Waller E. Ibid.

Однако аудиторию джаза составляли не только посетители кабаре и дансингов с их вольными нравами. В 1920-е годы постоянно растущий интерес к новой музыке стал проявляться и в студенческих городках. В то время основным светским развлечением молодежи были танцы. Многие студенты по два-три раза в неделю посещали вечеринки, на которые часто приглашали молодых белых джазменов. Учившийся в начале 1920-х годов в Индианском университете Уильям Паркер пишет: «В студенческих городках обычно выступали трио или квартеты. „Бикс“ Бейдербек, как правило, приезжал с группой из четырех-пяти исполнителей. Насколько я знаю, тогда еще не существовало клубов любителей „горячей“ музыки. Хотя интерес к ней был достаточно широк, мы знали и увлекались скорее традиционными ее течениями, чем авангардистскими. Так, в период с 1916 по 1920 годы из всех джазовых коллективов лучше всего я знал „Original Dixieland Jazz Band“. С 1920 по 1924 год — „Бикса“ Бейдербека. Об Армстронге впервые я услышал только в 1925 году» . (Лишь в следующем, 1926, году вышла первая пластинка, состоявшая целиком из записей Армстронга.)

Из письма У. Паркера автору.

Важную роль в деле популяризации джаза сыграло радио, которое почти сразу же стало включать в свои программы джазовую музыку. Начиная с 1923 года радиостанция Лос-Анджелеса транслировала концерты оркестра «Кида» Ори, исполнявшего джаз классического новоорлеанского стиля. Регулярно передавали блюзы в исполнении певицы Трикси Смит и Флетчера Хендерсона радиостанции Нью-Йорка. К середине 1920-х годов каждый вечер, а то и дважды за вечер по радио звучала джазовая музыка. Выступления Кларенса Уильямса, Хендерсона, Эллингтона и других исполнителей в лучших ночных клубах, отелях и дансингах транслировались прямо в эфир. Тогда еще не было радиостанций, программы которых предназначались бы специально для негритянских слушателей. Таким образом,

передачи джазовой музыки были рассчитаны в первую очередь на белую аудиторию. В 1932 году Джон Хэммонд в интервью журналу «Мелоди Мейкер», в частности, сказал: «Английские читатели не имеют ни малейшего представления о том, что представляют собой радиопрограммы в Соединенных Штатах. Их буквально сотни, и большинство из них передаются в эфир круглосуточно. Количество эстрадных звезд так велико и разнообразно, что почти в любое время дня или ночи вы можете настроиться на волну, на которой выступает ваш любимый оркестр или певица» . Разумеется, не все из этих коллективов были действительно джазовыми. Большинство из них играли псевдоджаз или обычную танцевальную музыку с использованием вошедших в моду джазовых приемов. И тем не менее факт остается фактом: в 1920-е годы нью-йоркское радио передавало гораздо больше по-настоящему *хорошей* джазовой музыки, чем сегодня.

Джаз быстро завоевывал симпатии американцев. В 1927 году в «Чикаго дифендер» был опубликован репортаж, где говорилось, что в Соединенных Штатах насчитывается «десять тысяч джаз-бэндов» . Джазовая музыка настолько широко распространилась за пределами гетто, что в 1931 году президент Гувер пригласил «Дюка» Эллингтона выступить в Белом доме, а Перси Грейнджер просил его прочесть лекцию на тему о восприятии музыки в Нью-Йоркском университете.

«Melody Maker», Sept. 1932.

«Chicago Defender», Sept. 17, 1927.

Следует только иметь в виду, что в те годы широкая публика не очень-то отличала настоящий джаз от псевдоджаза. Часто за джаз принимали любую мелодию, исполняемую в живой, энергичной манере. В то же время существовали подлинно джазовые коллективы: оркестры Мортона, Оливера, Хендерсона, джаз-бэнды белых музыкантов под руководством Жана Голдкетта, Бена Поллака и «Реда» Николса. Все они исполняли ту самую музыку, которую так ценим мы сегодня, регулярно выступали в крупнейших ночных клубах, постоянно записывались на пластинки, часто звучали по радио.

Откуда же тогда взялся миф о том, что американская публика в те годы якобы игнорировала и презирала джазовую музыку? Чтобы понять, какими путями шло становление Армстронга как исполнителя, очень важно отдавать себе отчет в том, что в 1930-х и 1940-х годах левая пресса искажала историю раннего джаза. «Левые» не могли допустить даже мысли о том, что джаз может быть частью индустрии развлечений, превращенной в источник доходов. Джаз считали народной музыкой, а джазменов —

несчастными, униженными и угнетенными музыкантами из народа, хотя в те годы некоторые из джазменов, подарившие нам шедевры джазовой музыки, уже получали высокие гонорары, супермодно одевались, разъезжали в роскошных автомобилях.

Как следствие всего этого левые организации взяли джаз под свою опеку, а их печатные органы начали активно выступать по вопросам развития джаза. Авторы статей исходили из того, что джаз якобы является пролетарской музыкой. Так, Фергюсон категорически писал о джазе как о «народной музыке», а Хэммонд и Даген считали негритянских джазменов «забытыми» музыкантами. Верно, что «Джелли Ролл» Мортон и «Кинг» Оливер умерли в нищете. В то же время Эллингтон и Армстронг часто снимались в кино, регулярно выступали по радио, и считать их «забытыми» было по меньшей мере неправильно.

Многие из вышеназванных авторов искренне любили джаз и действительно верили в то, что в Америке презирают новую музыку и ужасно обращаются с джазменами. Но были и такие, кто сознательно искажал картину, вставляя в свои статьи длинные цитаты из массовых органов печати 1920 — 1930-х годов, нападавших на джаз. При этом умышленно игнорировался тот факт, что в тот же период те же газеты и журналы печатали не меньше, а может быть, даже больше похвал в адрес джаза.

Интерес левых к джазу имел, однако, и свои положительные последствия: о нем стали много писать, причем часто тонко и проницательно. Особенно блестящими знатоками джазовой музыки были Хэммонд и Фергюсон, но, к сожалению, в результате именно их выступлений и возник миф о том, что джаз создали музыканты, вышедшие из среды негритянской бедноты, и что вообще это музыка для бедных. Левые игнорировали тот очевидный факт, что джаз стал составной частью шоу-бизнеса. Как мы увидим ниже, этот миф в огромной степени определил характер той критики, которой подвергалось творчество Луи Армстронга.

Если говорить об Армстронге, то возникшие у него тогда проблемы были связаны не с тем, что исполняемую им музыку не замечали, а, напротив, с тем, что она приобрела слишком большую популярность. Успех джаза в какой-то степени стал результатом процветания негритянского эстрадного бизнеса. В 1922 году Армстронг прибыл в Чикаго, чтобы на волне растущего интереса как к джазу, так и к неграм (в те годы он еще не достиг своего пика) сделать карьеру. Конечно, широкая публика имела самое путаное представление о том, что такое настоящий джаз, но уже появились специалисты, понимавшие в нем толк. В первую очередь это были музыканты, особенно молодые, негры и белые,

выступавшие в составе танцевальных ансамблей в различных городах страны. Многие из них уже знали, что лучшим джаз-бэндом является оркестр «Кинга» Оливера «Creole Jazz Band» (фактически этот коллектив выступал и записывался под самыми различными названиями, но, поскольку первые пластинки вышли именно с такой надписью, все авторы называют его только так).

Почти каждый, кто пытался рассказать историю создания этого выдающегося оркестра, дали собственные, отличающиеся друг от друга версии. Попытавшись восстановить хотя бы некоторые, наиболее правдоподобные страницы его истории, я столкнулся с тем, что, хотя общие моменты вырисовываются довольно отчетливо, многие детали остаются неясными.

Так вот, все началось с того, что в 1909 году популярный новоорлеанский контрабасист, исполнитель на банджо и гитаре Билл Джонсон переехал в Калифорнию с целью организовать там рег-бэнд. Примерно в 1911 году он посылает приглашение Фредди Кеппарду. (Чикагский пианист Дэйв Питон утверждает, что группа Джонсона была создана несколько раньше и что в 1911 году он уже слышал ее выступления.) Кеппард не только приехал сам, но привез с собой несколько музыкантов, в том числе скрипача Джимми Палао, тромбониста Эдди Винсона и кларнетиста Луи «Биг Ай» Нелсона. Украшением ансамбля, получившего название «Original Creole Orchestra», был, конечно, сам Фредди Кеппард. Оркестр имел заметный успех и в 1913 году начал работать в водевильных театрах, принадлежавших фирме «Орфей». В 1915 году оркестр под названием «That Creole Band» выступает на сцене крупнейшего нью-йоркского театра «Винтергарден» с представлением «Town Topics», а в 1917 году вновь ненадолго возвращается в водевильные театры. В 1918 году, когда руководителем оркестра, по-видимому, стал Кеппард, фирма «Victor» делает запись программы «Tack 'Em Down». (К сожалению, эта пластинка так и не была выпущена.) В 1918 году группа распалась и Билл Джонсон вернулся в Чикаго, где организовал новый оркестр под названием «Creole Jazz Band», играть в котором пригласил среди прочих и известного корнетиста «Шугар» Джонни Смита. Но Смит был тяжело болен и вскоре скончался. Тогда Джонсон попытался заполучить Матта Кэри или «Бадди» Пти, а еще лучше обоих, но это ему также не удалось. Вскоре, как свидетельствует Лил Хардин, ставшая впоследствии женой Армстронга, в группу вернулся Кеппард.

«Городские сценки» (англ.).

Мы не знаем, кто заменил Смита, ясно, однако, что этот неизвестный нам музыкант играл в оркестре недолго, потому что уже в 1918 году Джонсон посылает за Оливером. Джо Оливер, как

мы говорили, был рад уехать из Нового Орлеана куда-нибудь на Север. Вскоре он и Джонсон начинают работать вместе в негритянском кабаре «Ройял-гарденс» на Коттэдж-Гроув-авеню. Одновременно Оливер в составе группы ново-орлеанского кларнетиста Лоренса Дюэ выступает в кафе «Дримленд». Если «Ройял-гарденс» был строго сегрегированным, чисто негритянским дансингом, то «Дримленд» предназначался не только для негров, но и для всех цветных. Биограф Бесси Смит, музыковед Крис Албертсон пишет: «В большинстве кварталов Южной стороны шла интенсивная ночная жизнь. Ее подлинным украшением были великолепные танцевальные оркестры. Нередко там можно было также посмотреть выступления самых талантливых артистов эстрады» . Со временем Оливер становится руководителем группы Дюэ, которая получает название «Creole Jazz Band». До 1921 года ансамбль выступал в Чикаго, а затем переехал в Сан-Франциско. В те годы в его составе играли скрипач Палао, кларнетист Джонни Доддс, ударник Рэм Холл, «странствующий» меллофонист Дэвид Джонс, тромбонист Оноре Дютре и контрабасист Эд Гарленд. Партию фортепиано исполняла маленькая, симпатичная Лилиан Хардин.

Из брошюры К. Албертсона к набору пластинок Луи Армстронга, изданной в 1978 г., с. 15.

Около года оркестр играл в дешевом дансинге «Пергола данс павильон», посетители которого платили всего десять центов за танец. Это была неблагодарная работа, и частично из-за этого, а частично из-за стремления Оливера командовать среди музыкантов начались трения. Вскоре Оливер уволил Палао. Из солидарности с ним ушел Холл. Сославшись на болезнь, уехала обратно в Чикаго Лил Хардин. Вместо нее была приглашена другая молодая женщина по имени Берта Гонсаулин. В конце концов оркестр распрощался с дансингом «Пергола». Какое-то время он выступал в различных заведениях Лос-Анджелеса и других городов Калифорнии, но, хотя эта работа и была лучше прежней, полностью она никого из музыкантов не удовлетворяла. Поэтому в апреле 1922 года Джо Оливер возвращается со своим джаз-бэндом в Чикаго и в июле получает ангажемент в кабаре «Линкольн-гарденс», а вернее, в том же «Ройял-гарденс», который просто сменил свое название.

Примерно летом того же года Оливер по непонятным причинам решил ввести в состав своего оркестра второй корнет. Вопреки общераспространенному мнению ранние джаз-бэнды имели лишь одного корнетиста. Когда требовался второй солист, им становился, как правило, скрипач. Только в состав уличных ансамблей входило несколько корнетистов. Возможно, Оливер,

которому было уже за сорок, начинал ощущать свой возраст и хотел иметь кого-то, кто бы разделил с ним нагрузку солиста. А может быть, он просто обленился или понимал, что Армстронг украсит оркестр. Какова бы ни была причина, факт остается фактом: Оливер вызвал Луи Армстронга в Чикаго.

Как рассказывал сам Армстронг, телеграмму от Оливера ему вручили в жаркий июльский день во время выступления на параде. Коллеги-музыканты пытались его отговорить, напомнив о тех трудностях, которые переживал оркестр Оливера, и о его разногласиях с профсоюзом. Судя по всему, профсоюз действительно в течение целого месяца не давал согласия на выступления Оливера в «Линкольн-гарденс». В автобиографической книге «Сэчмо» Армстронг пишет: «Я сказал им, что люблю Джо и уверен в нем, что меня не волнует, какая у него и его оркестра в данный момент работа. Главное, что он послал за мной. Все остальное — неважно» .

Армстронг был искренен не до конца. Он прекрасно понимал, какие преимущества давал ему переезд на Север, и, видимо, на этот раз действительно хотел уехать, поскольку ему предстояло работать не среди чужих людей, а под надежным крылом попечителя. Больше того, он хорошо знал своих будущих коллег, вместе с которыми выступал еще в Новом Орлеане. Он знал также, что от него не потребуется быть первым. Наоборот, даже если он захочет, никто не позволит ему это сделать. Его очень устраивала перспектива удобно примоститься за широкой спиной Джо Оливера. Это были идеальные условия для застенчивого молодого человека. Через день или чуть позже, имея при себе лишь корнет и приготовленный для него Мэйенн сэндвич с рыбой, Армстронг сел в поезд и направился в Чикаго.

Воспоминания об этом эпизоде в жизни Армстронга противоречивы. Почти все музыканты оркестра Оливера утверждают, что встречали Луи на вокзале «Иллинойс сентрал стейшн». Однако сам Армстронг пишет, что к моменту его приезда «"Кинг" уже начал свое выступление, и поэтому никто меня не встретил. Я взял такси и направился прямо в „Линкольн-гарденс“» .

Armstrong L. Satchmo, p. 180.

Shapiro N., Hentoff N. Hear Me Talkin' to Ya, p. 103.

На протяжении почти всех чикагских лет Армстронг работал в заведениях для негров или для негров и цветных. В «Линкольн-гарденс» кроме оркестра выступали и певцы, и другие эстрадные артисты. Его постоянными посетителями были исключительно негры, хотя время от времени там появлялись группы начинающих белых джазовых музыкантов, которые приходили

послушать новую музыку. Они очень выделялись на фоне остальной публики и поэтому всегда чувствовали себя неловко. Тенор-саксофонист «Бад» Фримен вспоминает, что стоявший у входа стодвадцатикилограммовый вышибала обычно приветствовал их словами: «Ага, кажется, белые мальчики пришли взять урок музыки!». Владельцем «Линкольн-гарденс» была белая женщина по имени Мэджорс, управляющим — Ред Бадд, конферансье — «Кинг» Джонс.

"Saturday Review of Literature", July 4, 1970.

Кабаре «Линкольн-гарденс» сыграло особую, я бы даже сказал, исключительную роль в истории джаза, поскольку именно там музыканты северных штатов и первые любители джаза, и белые, и негры, приобщались к истинной вере — слушали настоящий джаз. Белые музыканты с самого начала проявили явный и недвусмысленный интерес к группе Оливера, поэтому незадолго до приезда Армстронга в Чикаго администрация решила устраивать раз в неделю концерты исключительно для белой публики. Пианист Том Тибо, в молодости работавший в окрестностях Чикаго вместе с «Биксом» Бейдербеком и ансамблем «New Orleans Rhythm King», вспоминает, что «по средам специально для белых шла программа под названием „Полночная прогулка“. „Линкольн-гарденс“ был строго сегрегированным ночным клубом и предназначался только для негров». В одиннадцать часов оркестр Оливера прекращал свое выступление и негритянская публика расходилась. В полночь оркестр возвращался и снова начинал играть, на этот раз уже для белой аудитории, состоявшей главным образом из белых музыкантов, которые к тому времени заканчивали собственную работу.

«Туда приходили, чтобы выпить, — рассказывает Т. Тибо, — или просто так посидеть и послушать музыку. Постоянными посетителями этого заведения были Луи Панико, трубач из группы Айшема Джонса, духовики оркестра Дона Бестора, работавшие в кафе „Дрейк“, и ансамбля Теда Фиорито, выступавшего в „Эджуотер Бич“. Приходили в полном составе музыканты маленьких групп, таких, как наша. В общем, там собиралось довольно много исполнителей, в основном белых, чтобы послушать игру этих черных парней».

Многие из посетителей сами были крупными музыкантами. Панико, например, в свое время считался одним из лучших трубачей танцевальных оркестров. Ансамбли Бестора и Фиорито выступали на главных эстрадах Чикаго.

В изысканном, праздничном Чикаго Луи Армстронг выглядел безнадежным провинциалом, каким, впрочем, он и был. Вот что вспоминает об этом Лил Хардин: «Почему-то Луи приехал в

одежде, которая была ему мала. На толстом животе болтался чудовищно уродливый галстук. Как будто одного этого было недостаточно, он еще и прическу придумал соответствующую. Представьте себе, он носил челку. Да, да, я не оговорилась. Именно челку, которая спадала ему на лоб, как потертый балдахин. Все музыканты звали его „Маленький“ Луи, в то время как весил он больше ста килограммов» .

Это первое свидетельство того, что Армстронг страдал от избытка веса. Всю жизнь ему приходилось бороться с тучностью. Наверное, впервые эта проблема возникла для него после 1918 года, когда, бросив заниматься тяжелым физическим трудом, он начал работать на речных пароходах. Впервые в жизни у него появился постоянный заработок, причем все деньги он мог тратить только на себя. На пароходах всегда было полно еды, и не удивительно, что молодой человек, так часто в детстве страдавший от недоедания, не мог удержаться от того, чтобы в антракте между выступлениями не полакомиться сэндвичем. С тех пор его разнесло, и он ничего не мог с собой поделать. Армстронг не раз садился на диету, голодал, худел, а потом возвращался к привычному образу жизни и снова набирал прежний вес.

Оливер подыскал для Луи жилье в одном из пансионов на Южной стороне. Его владелицей была женщина-креолка, которую Армстронг в своих воспоминаниях называет просто по имени — Фило. Он вел простую, размеренную жизнь, состоявшую из выступлений в «Линкольн-гарденс», репетиций и скромных развлечений в свободное от работы время. В те годы он все еще был простым, неотесанным парнем. В мемуарах Армстронг вспоминает, как потрясла его квартира с отдельной ванной. «Мы в Сторивилле, — пишет он, — вообще не имели понятия, что такое ванна, и даже не слышали о том, что бывает собственная ванна» .

Время от времени оркестр Оливера выезжал на гастроли в другие города Среднего Запада, выступая главным образом в дансингах для негритянской публики. Но основной его сценой оставался «Линкольн-гарденс». Однажды Мэйенн, услышав от кого-то, что ее сыну якобы плохо живется, приехала в Чикаго на выручку. Армстронг снял новую квартиру и в течение нескольких месяцев мать и сын жили вместе. «Мы с мамой, — вспоминал Луи, — любили прошвырнуться по кабаре и крепко нализаться. Чудесное было время!» Позднее, когда он женился на Лил Хардин, Мэйенн частенько подолгу у него гостила. К несчастью, во время одного из таких визитов она заболела и умерла. Если Люсилл Армстронг не изменяет память, это случилось в 1927

году, когда Мэйенн было всего лишь около сорока пяти лет. Она, безусловно, заслуживала лучшей участи. Конечно, с точки зрения нравственных норм средних классов ее отношения с сыном вряд ли можно считать образцовыми, а ее материнские чувства не отличались большим постоянством, но тем не менее они были сильно друг к другу привязаны.

Брошюра К. Албертсона «Луи Армстронг», с. 13.

Armstrong L. Satchmo, p. 186.

Meryman R. Louis Armstrong, p. 30-31.

«Да, мне очень не хватает старой Мэйенн, — сказал однажды Армстронг корреспонденту журнала „Лайф“ Ричарду Меримэну. — Я хорошо зарабатывал и смог устроить ей прекрасные похороны. Благодарю за это господа бога! Мне не пришлось ставить ей на грудь блюдце. Я видел, как это делают с многими из тех, кто не застраховал свою жизнь и не принадлежал ни к какому клубу. Покойнику ставят чайное блюдце, и все, кто приходит прощаться, кладут один, десять или двадцать пять центов — собирают деньги на похороны» .

Весной 1923 года фирма «Gennett Record Company» пригласила Оливера сделать серию грамзаписей. Это предложение в первую очередь отразило растущий интерес к негритянской эстраде, но была и другая причина, о которой стоит сказать подробнее. Звукозапись как самостоятельная отрасль появилась еще в XIX веке, однако вначале пластинки были игрушкой лишь для богатых. Только накануне первой мировой войны патефоны становятся предметом массового пользования. Начиная примерно с 1910 года в моду входят новые, простые в исполнении танцы, такие, как уанстеп, тустеп, фокстрот, «turkey trot» и другие. И сразу же США захлестнула волна повального увлечения танцами, распространившаяся затем и на другие западные страны. Танцевальная лихорадка вызвала небывалый спрос на музыкантов, в том числе и на джазменов, которые получили дополнительные возможности для заработка. В выигрыше оказалась также индустрия звукозаписи, которая начала выпускать сотни названий пластинок для желающих потанцевать дома. Согласно данным Роланда Гелатта, «общая стоимость продукции фирм грамзаписи увеличилась с 27 116 млн. долларов в 1914 году до 158 668 млн. долларов в 1919 году» .

Meryman R. Ibid.

"Индюшачья походка" (англ.).

Ge1att R. The Fabulous Phonograph. New York, 1977, p. 191.

Большие деньги потекли не только к владельцам фирм грамзаписей, но и к композиторам, издателям нот. Кое-что

перепадало и музыкантам. Негритянских исполнителей стали записывать довольно давно. Еще в самом начале нашего века были сделаны записи знаменитых оркестров Уильямса и Уокера, но массовый выпуск пластинок негритянских музыкантов начался гораздо позже. В 1920 году негритянский музыкальный издатель Перри Брэдфорд убедил фирму «OKeh Phonograph Corporation» записать понравившуюся ему негритянскую певицу Мэми Смит. Сам Брэдфорд был представителем той небольшой группы негритянских музыкантов-бизнесменов, которые сочиняли песни, издавали ноты, нанимали и руководили оркестрами, то есть делали на музыке деньги, и часто немалые. Многие из них сыграли важную роль в развитии джаза и негритянской музыки в целом, поскольку были хорошими посредниками между контролировавшими музыкальный бизнес белыми и негритянскими эстрадными исполнителями, пытавшимися пробиться на коммерческую сцену. Среди них следует назвать в первую очередь У. К. Хэнди, автора знаменитого блюза «St. Louis Blues», а также двух других музыкантов, оказавших большое влияние на творческую карьеру Армстронга, — Кларенса Уильямса и Ричарда Микни Джонса. Эти люди лично знали лучших негритянских артистов. Знали, где в данный момент находится и сколько стоит тот или иной исполнитель. Когда возникала необходимость, они могли мгновенно собрать негритянскую группу в любом составе, чтобы сделать нужную запись.

Брэдфорд был заинтересован в выпуске пластинок Мэми Смит главным образом потому, что хотел создать рекламу своим собственным песням. К всеобщему удивлению, одна из них, «Crazy Blues», имела небывалый коммерческий успех. Фирмы грамзаписей внезапно открыли для себя существование нового рынка. Конечно, спрос на музыку негритянских исполнителей был особенно велик среди негритянского населения, но и многим белым она тоже понравилась. В течение последующих двух-трех лет фирмы одна за другой начинают выпуск пластинок с блюзами. Сначала бизнесмены действуют осторожно, но по мере роста прибылей становятся все смелее. В ноябрьском номере журнала «Токинг Мэшин Джорнэл» за 1923 год сообщалось, что "немногим более чем за два года объем продажи… записей [блюзов. — *Авт.*], сделанных фирмой «Columbia Graphophone Company», резко возрос. Звездами звукозаписи сегодня являются Бесси Смит и Клара Смит". Некоторые агенты по продаже, говорилось в журнале, реализуют до двух тысяч пластинок в неделю. В основном это была негритянская музыка, и покупали ее главным образом негры. В 1920-е годы одна за другой фирмы

грамзаписей выходили на так называемый «расовый» рынок, поэтому к концу десятилетия все без исключения ведущие компании выпустили значительное количество пластинок «расовой» музыки.

В джазовой литературе ведутся ожесточенные споры о происхождении выражения «расовая музыка». Фактически в разговорную речь его ввели сами негры. Особенно часто оно употреблялось теми, кто в ответ на теорию о превосходстве белой расы всячески подчеркивал достоинства черной расы. В те годы в негритянской прессе постоянно фигурировали такие выражения, как «музыканты расы», «писатели расы» и даже «люди расы». Вопреки общепринятому представлению тогда не существовало отдельных каталогов записей белых и негритянских исполнителей. Пластинки Армстронга, Мортона, Оливера и других перечислялись в алфавитном порядке вместе с записями белых музыкантов. Правда, в некоторых случаях указывалось, что это не просто, положим, песни, а именно «негритянские песни». Впрочем, точно такими же были и остальные уточнения, например «ирландские песни» или «гавайские мелодии». Со временем некоторые фирмы начали издавать отдельные каталоги «расовой» музыки, но делалось это исключительно ради удобства тех магазинов, которые обслуживали чернокожих покупателей. После колоссального коммерческого успеха пластинки «Crazy Blues» фирма «OKeh» становится ведущей по производству записей негритянской музыки. Когда в 1923 году вышел подготовленный ею первый «расовый» каталог, музыкальный редактор негритянской газеты «Чикаго дифендер» писал: «Наша расовая гордость повелевает нам полностью использовать те преимущества, которые дает появление этого великолепного перечня достижений негритянской музыки» .

«Chicago Defender», Mar. 2, 1923.

Примерно к 1923 году скромный ручеек записей негритянских исполнителей превратился в бурный, стремительный поток. Выпускались главным образом пластинки с блюзами — на этой музыке выросли иммигранты, приехавшие в города северных штатов с Юга. Чуть ли не каждую негритянку, которая хоть как-нибудь умела петь блюзы, стали приглашать на студии. Большинство записанных в те годы мелодий, несмотря на блюзовые интонации некоторых из них, следует отнести к разряду негритянской народной музыки, а их исполнителей в лучшем случае можно считать народными певцами, в худшем — вообще никем. Важно было то, что этот бурный поток захватил и вынес на своих волнах среди прочих и такие коллективы, как оркестр Оливера, в репертуаре которого блюзы занимали важное

место. На этикетках почти сорока процентов всех пластинок, записанных «Creole Jazz Band», стоит слово «Блюзы». Именно благодаря «блюзовому буму» Оливер сделал на студии «Gennett» первые серии записей настоящей джазовой музыки.

Глава 9

ОРКЕСТР ДЖО „КИНГА" ОЛИВЕРА CREOLE JAZZ BAND

Теперь трудно понять, почему первая запись «Кинга» Оливера вышла только в 1923 году. Что мешало фирмам выпустить пластинку его или какого-нибудь другого оркестра того же типа гораздо раньше? Первая джазовая запись, имевшая большой успех у любителей музыки, вышла еще в 1917 году, то есть за шесть лет до появления знаменитой серии пластинок с блюзами в исполнении Оливера и его оркестрантов. Эта запись принадлежала группе белых музыкантов, называвших свой ансамбль «Original Dixieland Jazz Band». Казалось бы, фирмы грамзаписей должны были сразу же начать записывать и другие коллективы, исполнявшие новую, джазовую музыку. Увы, ничего подобного не произошло. Правда, в 1918-1919 годах фирма «Emerson» выбросила на рынок сорок записей ансамбля под названием «Louisiana Five», состоявшего из новоорлеанских музыкантов, большинство которых ныне совершенно забыто. В 1918 году были изготовлены матрицы с записями Ф. Кеппарда (тираж так и не увидел свет), а в 1921 году вышло несколько пластинок псевдоджазовой музыки в исполнении новоорлеанской группы Кларенса Уильямса. В следующем, 1922 году вышли записи оркестра Ори «Ory Sunshine» и первая из многочисленных серий пластинок ансамбля белых музыкантов «Memphis Five», которые сразу же стали пользоваться огромным спросом. Только после этого фирмы грамзаписей начали, наконец, развивать успех, выпавший в свое время на долю пластинок «Original Dixieland Jazz Band». Начался бум записей джазовой музыки новоорлеанского стиля.

В 1923 году впервые была выпущена большая партия пластинок с настоящей джазовой музыкой в исполнении Креольского джаз-бэнда «Кинга» Оливера — «Creole Jazz Band». Оркестр участвовал в шести сеансах записи: 6 апреля и 5 октября на студии фирмы «Gennett», 22 — 23 июня и, возможно, 25-26 октября на студии фирмы «OKeh», 15-16 октября оркестр играл для фирмы «Columbia» и 24 октября (предположительно) — для фирмы «Paramount». Таким образом, половина всех записей была сделана в течение всего лишь трех недель в октябре месяце тремя различными фирмами.

Все фирмы, кроме «Gennett», делали свои записи в Чикаго.

Основная производственная база индустрии грампластинок находилась в те годы в Нью-Йорке, но многие фирмы к этому времени уже располагали портативными записывающими устройствами. Особенно совершенным было оборудование «OKeh», в которой работал известный специалист по записывающей технике Чарлз Хиббард. Обычно каждая фирма имела в городах Среднего Запада и Юга сеть своих агентов, которые записывали все, что казалось им интересным. Благодаря существованию такой системы до нас дошло множество образцов не только раннего джаза, но и ранней сельской музыки и музыки поселенцев западных штатов. Например, в октябре 1924 года «OKeh» записала в Чикаго «Кинга» Оливера и «Джелли Ролла» Мортона, а в конце ноября 1924 года в Сент-Луисе — Бенни Моутена. Затем та же фирма направила своего специалиста в Атланту, где тот записал оркестр Сиглера «Birmingham Merry Makers». Наконец, 5 июля 1928 года «OKeh» записала в Чикаго сразу двух звезд: Луи Армстронга и «Бикса» Бейдербека.

Такая система нередко вынуждала делать шесть, а иногда и больше записей в день. Неудивительно, что качество многих из них оказалось невысоким, тем более что при всем желании на переносном записывающем оборудовании нельзя добиться такого же звучания, как в хорошо оборудованной студии. Тех, кто будет впервые слушать старые пластинки, хотелось бы предупредить, что потребуются определенные усилия и время, чтобы оценить их достоинства. Тогда еще не было устройств, позволяющих преобразовывать механические колебания в электрические. Музыканты группировались вокруг огромного рупора, диаметр которого равнялся почти целому метру. Звуковые колебания приводили в движение мембрану с иглой. Она выдавливала на вращающемся восковом валике канавку. Эта система позволяет делать записи очень неплохого качества, особенно если записывается вокальная музыка. Фактически тогдашние записи не намного уступают современным, сделанным с помощью сложнейшей техники. Больше того, когда в 1925-1926 годах механическая запись постепенно стала заменяться электрической, многие любители жаловались на то, что качество старых пластинок было выше. Но если такая акустическая система хорошо срабатывала при записи певца или отдельного инструмента, то при работе с группой исполнителей появлялись проблемы, которые до конца решить так и не удалось. Когда сгрудившиеся вокруг рупора музыканты начинали играть, оказывалось, что баланс звука нарушается. Например, на многих записях оркестра Оливера кларнет и тромбон заглушают корнеты. Видимо, учитывая большую силу звука последних, во время

сеанса их располагали слишком далеко от рупора.

Более того, в течение долгого времени инженеры никак не могли заставить металлический вал, на который во время записи надевался восковой валик, вращаться со стандартной скоростью. Возможно, вы обращали внимание на то, что многие записи раннего джаза звучат или чересчур быстро, или, наоборот, слишком медленно. Иногда отклонение от нормы достигает десяти процентов. Когда в наши дни фирмы переиздают старые пластинки, им никогда не удается полностью устранить дефекты, вызванные нарушениями скорости записи, поэтому мало кто из любителей джаза когда-либо слышал лучшие образцы джазовой музыки в их первозданном виде. Например, во время сеансов в студиях фирм «Paramount» и «OKeh» 22 июня и 5 октября скорость записи оказалась выше нормы. Соответственно на пластинках, изготовленных с тех матриц, темп исполнения значительно ниже нормы.

Инициатором записи оркестра Оливера был, видимо, Ричард Микни Джонс. Как писал музыкальный критик газеты «Чикаго дифендер» Дэйв Питон, Джонс был «довольно медлительным парнем, очень спокойным и неторопливым в разговоре, но зато по-настоящему творческой личностью и думающим человеком» . Свою карьеру негритянский пианист Джонс начинал в публичных домах Нового Орлеана. Затем он переехал в Чикаго и стал, как и Перри Брэдфорд, одним из негритянских музыкантов-бизнесменов. Джонс сочинял и аранжировал песни, аккомпанировал на фортепиано исполнителям блюзов, но главная его заслуга в истории джаза состоит в том, что он был первооткрывателем талантов. Помимо прочего, он как руководитель службы звукозаписи «OKeh» и ряда других фирм много сделал для того, чтобы сегодня мы имели возможность слушать записи целого ряда замечательных исполнителей 1920-х годов. До конца своей жизни — он умер в 1945 году — Джонс занимался поисками талантливых музыкантов, которые горячо его любили и полностью ему доверяли.

«Chicago Defender», Dec. I, 1928.

У нас достаточно оснований предполагать, что именно Джонс рекомендовал оркестр Оливера фирме «Gennett», которая в те годы пыталась завоевать позиции на негритянском рынке сбыта и, возможно, обратилась к нему за советом. Руководителем службы звукозаписи «OKeh» был в то время Ралф Пир, по инициативе которого фирма начала выпуск пластинок с записями негритянских исполнителей. Он тоже постоянно занимался поисками молодых дарований. Мы не знаем, сам ли он открыл Оливера или узнал о нем от Джонса, который со временем занял

его место в фирме. Во всяком случае, когда осенью 1923 года фирмы «Columbia» и «Paramount» также обратились к Оливеру с предложением о выпуске его пластинок, руководителям индустрии звукозаписи он уже был известен как музыкант, чьи пластинки находят сбыт.

В результате мы имеем прекрасные образцы музыки раннего джаза. Что же можно считать его наиболее характерными чертами? Прежде всего то, что это — ансамблевая музыка. Интересно, что в некоторых записях совершенно отсутствует соло, если не считать нескольких коротких брейков, и очень редко продолжительность соло превышает четверть всей записи. Большей частью все семь или восемь музыкантов играют вместе, и просто удивительно, что мы не только не ощущаем хаоса, но, напротив, игра оркестра звучит на редкость слаженной. Это заслуга упрямого и решительного Оливера. Как вспоминает Лил Хардин, ей с самого начала было велено исполнять сильные, мощные аккорды, и каждый раз, когда она пыталась сыграть правой рукой беглые пассажи, Оливер, наклонившись к ней, сердито рычал: «У нас и без тебя есть кларнет в оркестре!» Джо «Кинг» Оливер был настоящим руководителем и знал, чего хотел от музыкантов. А хотел он, чтобы каждый исполнитель правильно понимал свою задачу и неукоснительно ее выполнял.

Материалы Архива джаза.

Руководимый Оливером ансамбль импровизировал довольно редко. Позднее джаз действительно стал музыкой, в основе которой лежит импровизация, но для новоорлеанских пионеров джаза такой стиль игры был нехарактерен. Подобрав удовлетворявшую их аранжировку, они в дальнейшем не считали нужным что-либо менять. Уже одно то, что каждый инструмент оркестра обязан был играть строго определенную роль, ограничивало возможность каких-либо нововведений. Корнет Оливера исполнял простую, строгую тему, часто делая паузы, которые заполняли другие инструменты. Кларнет подбирал гармонию к основной мелодической линии. Тромбон поддерживал музыкальное целое своим глиссандо или очень простыми фигурами, исполняемыми в нижнем регистре. Ритм-группа обеспечивала четкий, лишенный каких-либо украшений граундбит. Четыре пьесы были записаны дважды на студиях двух различных фирм и во всех четырех случаях оказались очень похожими друг на друга, в том числе и соло, хотя делали их с интервалом в два-три месяца. Одним словом, это был дисциплинированный оркестр, да он и не мог стать другим: музыкальная ткань была настолько плотной, что отклонение любого инструмента от заданного курса могло бы разрушить всю

структуру пьесы.

Соблюдение строгой оркестровой дисциплины было возможно только при сохранении в течение довольно длительного срока стабильности состава и репертуара. На протяжении целого ряда лет ансамбль не претерпел никаких особых изменений. На всех сохранившихся пластинках фигурируют имена Оливера, Армстронга, Лил Хардин, тромбониста Оноре Дютре и ударника «Бэби» Доддса. Правда, во время состоявшейся 15 октября записи в студии фирмы «Columbia» кларнетиста Джонни Доддса заменил Джимми Нун. В некоторых сеансах принимали участие банджоисты Билл Джонсон, «Бад» Скотт и Джонни Сент-Сир. Кроме того, в одной из записей играл саксофонист Стамп Эванс, в другой — Чарли Джексон (бас-саксофон и туба), но в принципе состав оркестра из года в год оставался прежним, так же как и исполняемые им пьесы. Время от времени Оливер, видимо, вводил в репертуар новые мелодии, но оркестр явно не испытывал никакого конъюнктурного давления, которое заставляло бы его играть или записывать особо популярные в тот момент произведения, то есть не знал тех проблем, с которыми постоянно сталкивались позднее другие джаз-бэнды. Некоторые из исполняемых мелодий оркестр привез с собой еще из Нового Орлеана, и в Чикаго, в течение целого ряда лет, они продолжали оставаться в его репертуаре.

В то же время Оливер допустил две, если так можно сказать, тактические ошибки. Во-первых, совершенно напрасно для записи некоторых пластинок он включил в состав ансамбля саксофон. Этот инструмент только что начинал входить в моду, и, возможно, Оливера прельстила новизна его звучания. Саксофон не улучшил качества исполнения, а лишь внес некоторую путаницу, перегрузив и без того довольно тяжелый каркас музыкальной структуры. Вторая его ошибка состояла в том, что он ввел в состав оркестра второй корнет. Мы уже говорили, что не очень ясно, для чего Оливеру потребовалось вызывать в Чикаго Армстронга. Во всех джаз-бэндах, где он играл в Новом Орлеане, всегда был только один корнет. К счастью, Армстронг правильно понял, в чем должна состоять его роль. Из-за природной скромности и нежелания досаждать старшему товарищу, которым он искренне восхищался, Армстронг держался на заднем плане, проявляя осторожность, граничащую с робостью. Руководствовался он, видимо, и своим высокоразвитым чувством музыки, пониманием того, какое место в оркестре должен занимать второй корнет.

Слаженная игра всех музыкантов — вот что было главным для Оливера. Соло исполнялись не часто. Особенно редко

солировали музыканты ритмической группы, и к тому же их соло обычно были непродолжительными. Несколько большая свобода предоставлялась кларнету, но и Доддс солировал не в каждой записи. В дальнейшем специфической чертой джаза стало преобладание соло отдельных инструментов, а проигрыш ансамбля в целом как бы перебивал темп между отдельными сольными номерами. У Оливера все было наоборот: соло служило пикантной приправой к игре всего оркестра.

Темп исполнения записей, сделанных в те годы, — умеренный, от 140 до 190 ударов метронома в минуту. В «Линкольн-гарденс» оркестру Оливера приходилось играть главным образом для танцующей публики, но это были не те неторопливые танцы, которые в свое время исполнялись в хонки-тонкс негритянского Сторивилла, а вошедшие в 1920-х годах в моду фокстроты, «кроличьи объятия» и другие, которые следовало играть не слишком быстро, но и не слишком медленно. Вот почему все пьесы из репертуара оркестра Оливера исполнялись в неторопливом темпе, как бы в расслабленной манере.

Дело было не только в желании угодить танцующим клиентам. Музыка раннего новоорлеанского джаза по самой сути своей была призвана раскрепощать слушателей. Ее исполняли свободно и непринужденно. Она была радостной, как ребенок, солнечным весенним утром бегущий вприпрыжку по росистой траве. Почему-то многие считают, что в те годы негритянская музыка была только лишь печальной и безрадостной. Нет ничего абсурднее, чем это укоренившееся представление. Разумеется, негры исполняли и блюзы, которые всегда входили в репертуар негритянских музыкантов, но, как свидетельствует звукозапись, даже в самых грустных блюзах временами слышатся беззаботные, беспечные нотки. В их мелодиях гораздо больше жизнерадостности, чем печали, веселья, чем отчаяния. Музыка была призвана зажечь аудиторию, доставить радость слушателям и самим музыкантам.

Но главное в музыке Оливера, как и вообще в джазе, — это ритм. Он — сама его суть. Оркестр «Creole Jazz Band» играл не тот свинг, которым так мастерски владел Армстронг. Точнее говоря, это был свинг особого рода. Совершая движение назад и вперед, из стороны в сторону, мелодия как бы раскачивалась на каждой второй доле. Она пульсировала свободно и непринужденно, и особенно отчетливо это ощущалось в те моменты, когда ее исполнял весь ансамбль. Несмотря на простоту мелодических линий каждого музыканта, на чем постоянно настаивал Оливер, в ритмическом отношении все они были весьма сложными.

Сливаясь в единое целое, линии то сходились, то расходились — совершенно в духе африканской музыки. Эти смыкания и размыкания были непредсказуемыми, и в этом заключается основная прелесть искрометной музыки Оливера.

Но есть в ней и свои недостатки. С точки зрения современных требований музыканты Оливера — сравнительно слабые исполнители. Так, Дютре часто искажает мелодию, а в брейках временами теряет даун-бит. Иногда заметны пробелы в технике у корнетиста Доддса. Оливер испытывает трудности с амбушюром. Ритмическая группа звучит на пластинке глухо, хотя частично причиной этого является несовершенство тогдашней записывающей техники. Лил Хардин время от времени ошибается в смене гармоний. Следует, наконец, сказать еще и о том, что, хотя Оливер отлично знает, как достичь структурной четкости музыки, там, где требуется более широкий подход, где нужны качества не строителя, а архитектора, он далеко не всегда оказывается на высоте положения. Исполняемые его оркестром пьесы, как правило, состоят из двух-трех мелодических фраз, повторяемых столько раз, сколько требуется, чтобы сделать запись стандартной продолжительности. Модуляции, если они и происходят, то, как правило, на четвертой ступени, то есть в довольно избитой, надоевшей манере, свойственной регтаймам и маршам. Три года спустя «Джелли Ролл» Мортон в композициях, сочиненных им для своего ансамбля «Hot Peppers», блестяще продемонстрировал, какого колористического разнообразия звучания можно добиться в трехминутной записи при скорости 78 оборотов в минуту. Но Оливер был человеком совершенно другого склада. Дисциплинированный, взыскательный исполнитель, он не обладал ни сочным темпераментом Мортона, ни яркой выразительностью своего протеже Луи Армстронга. В его музыке воображение, творческая фантазия чаще всего приносились в жертву рассудочности и строгому порядку. Но как таковая эта музыка была близка к совершенству, и оркестр Оливера не знал преград, которых он не мог бы преодолеть в процессе ее созидания.

Сегодня мы ценим Джо «Кинга» Оливера не столько за его достоинства импровизатора, сколько за заслуги в деле создания великолепного оркестра. В свое время коллеги Оливера считали его одним из ведущих джазменов, однако с позиций сегодняшнего дня видно, что как исполнителю ему зачастую не хватало творческого воображения — он был слишком связан рамками жесткого, строго организованного бита, которые так успешно преодолевали еще при его жизни более молодые музыканты — Армстронг и Беше. У него слишком резкий звук, типичный звук

оркестранта, для которого главное — мощь звучания, а не его теплота, интимность, к чему так стремились трубачи следующего поколения, и среди них Армстронг. Частично это было результатом слишком частого использования обычной сурдины, но и без нее тон инструмента Оливера не отличался мягкостью.

Все эти недостатки — типичные издержки чрезмерно рациональной манеры игры Оливера, которая, впрочем, имела и свои положительные стороны. Его исполнение мелодической линии всегда отличалось простотой, строгостью и ясностью. Он обладал прекрасной интонацией и был не только педантичным, но и чутким и даже чувственным музыкантом. И сегодня лучшие его записи доставляют огромное удовольствие поклонникам раннего джаза. Особенно он любил противопоставлять строго организованному биту свободные контрритмы или, вернее, смещенные ритмы. В обычной музыке даун-бит, сильная доля такта, слышится всегда отчетливо. Неподготовленный слушатель, может быть, не всегда сможет правильно указать на нее, но он всегда ее почувствует. Однако существует возможность вводить в мелодическую линию особые ритмические акценты, и тогда наряду с основным, базовым ритмом мы получаем дополнительную ритмическую пульсацию. Для наглядности представим себе, что мы кинокамерой снимаем с определенной скоростью колесо повозки, двигающейся с другой скоростью. При этом нам будет казаться, что колесо вращается в обратном направлении, в то время как сама повозка движется вперед. Оливер был большим специалистом по контрритмам такого рода. Например, в пьесе «Deep Henderson», записанной в 1926 году уже не с «Creole Jazz Band», а с другим оркестром, он исполняет ближе к концу пьесы мелодическую фигуру из восьмушек, начиная ее на втором бите такта. При этом сконструированная им фигура смещена относительно основного метра на одну долю. Слушателю кажется, что мелодия как бы растягивается в разные стороны. Но и этот прием Оливер выполняет в присущей ему педантичной, строгой манере, что, впрочем, не снижает производимого впечатления.

Как можно понять, Армстронг выполнял в оркестре весьма скромную роль. Его второй корнет часто едва слышен. На протяжении чуть ли не половины всех звукозаписей его игра вообще не заметна. Частично это объясняется тем, что Армстронг и Оливер часто использовали во время записей обычную сурдину. Надо было ослабить звучание корнета, которое в студийных условиях оказалось слишком пронзительным. Вряд ли тот же Оливер прибегал к помощи сурдин во время выступлений в шумных дансингах. (Другое дело, что ради особого эффекта он

время от времени использовал плунжерную сурдину.) И тем не менее, как свидетельствует Тибо, дошедшие до нас записи дают достаточно полное представление о том, как звучал оркестр Оливера.

По рассказам Лил Хардин и самого Армстронга, во время первого сеанса записи в студии «Gennett» Луи поставили в десяти шагах от остальных музыкантов, так как его корнет якобы чуть ли не заглушал инструмент Оливера. Честно говоря, в это трудно поверить. Армстронг был профессиональным исполнителем и, проработав к этому времени в составе оркестра уже девять месяцев, должен был прекрасно знать, как соразмерять интенсивность своего звучания со звучанием Оливера. В противном случае последний незамедлительно его поправил бы. Много лет спустя в интервью, которое Армстронг дал Филу Элвуду, Луи говорил, что во время записи оркестр располагался вокруг рупора, причем впереди ставили Джонни Доддса, а сам он становился позади Оливера.

Ясно одно: Армстронг старался играть как можно проще, лишь расцвечивая тему, которую вел Оливер, подбирая к ней подчеркивающие ее гармонии, что создавало эффект гетерофонического звучания, напоминающего звучание новоорлеанских уличных оркестров. Изредка Армстронг заполнял паузы, которые Оливер преднамеренно делал между отдельными фразами. По словам блестящего знатока записей «Creole Jazz Band» Роберта Боумена, «то, что исполняют и Доддс, и Армстронг, во многом определяется содержанием фраз, которые играет Оливер, а последние в свою очередь являются производными от основной мелодии пьесы» .

Bowman R. «The Question of Improvisation and Head Arrangement in King Oliver's Creole Jazz Band». Toronto, 1982. Диссертация.

Из сорока с лишним записей, сделанных оркестром Оливера, лишь в четырех Армстронг выступает с настоящим соло: в «Chimes Blues», «Froggie Moore» и двух очень похожих вариантах пьесы «Riverside Blues». Кроме того, он исполняет несколько дуэтов с другими инструментами, подбирая гармонию к их мелодической линии, играет несколько брейков, в том числе ставший знаменитым брейк-дуэт с Оливером, а в трех или четырех номерах ведет главную тему. Мы слышим его игру в общей сложности не более трех-четырех минут, но и за это короткое время убеждаешься в том, что Армстронг на голову выше всех остальных музыкантов оркестра.

Первую запись своего соло Луи Армстронг сделал 6 апреля 1923 года в студии «Gennett», исполняя вместе с оркестром пьесу «Chimes Blues». Основанная компанией «Starr Piano» фирма

«Gennett» находилась в Ричмонде, штат Индиана, маленьком индустриальном городке, расположенном примерно в двухстах милях к юго-востоку от Чикаго. Поскольку она не располагала переносным записывающим оборудованием, имевшимся у «OKeh» и других более крупных фирм, музыканты вынуждены были тратить на поездку четыре часа. И столько же обратно. Правда, что касается оркестра Оливера, то не исключено, что он записывался во время очередных гастролей, проходивших где-нибудь неподалеку от Ричмонда. В этих условиях оркестры старались сделать за день как можно больше записей. Так, во время первого сеанса «Creole Jazz Band» записал девять пьес. Обычно «Gennett» платила исполнителям двадцать процентов от получаемого ею общего дохода. При этом никаких гарантий на случай, если пластинка не выйдет, не давалось. Условия в студии были страшно примитивными. Достаточно сказать, что она размещалась в старом складском помещении, расположенном вдоль железнодорожной ветки. Каждый раз, когда мимо громыхали поезда, запись приходилось приостанавливать. «Chimes Blues» — нетипичная для репертуара оркестра пьеса, поскольку все ее музыкальное содержание сводится лишь к нескольким соло, каждое продолжительностью в два хоруса. При этом солисты не только не импровизировали — они, наоборот, скрупулезно следовали заранее сделанной аранжировке. Соло Армстронга идет за фортепианным соло, имитирующим звон колокольчиков . Оно состоит из простой однотактовой фигуры, скорее всего аранжированной Оливером, которая повторяется несколько раз в различных вариантах, таким образом, чтобы соответствовать гармоническим изменениям в мелодической линии блюза. Оба хоруса — идентичны. Основная фигура аранжирована так, что главный акцент падает на вторую долю такта. Этот пример наглядно характеризует приверженность Оливера к использованию контрметра. Фигура повторяется на протяжении всего хоруса и, по идее, каждый раз должна исполняться совершенно одинаково, но под влиянием контрметра Армстронг начинает играть акцентированные звуки как даун-бит, а не как звуки второй доли первоначального метра, на которые просто перенесено ударение. До пятого такта он еще пытается сохранить баланс между метром и контрметром. В шестом такте равновесие окончательно теряется, и метроритмическая пульсация начинает, как говорят джазмены, «движение в обратную сторону». При этом ударные акценты, которые делает Армстронг, оказываются сдвинутыми на одну долю относительно ударных акцентов, исполняемых всем оркестром, что порождает своего рода ритмический хаос. В конце концов в восьмом такте

Армстронг делает рывок в стиле страйд и выходит из хоруса там, где он должен был бы выйти. Но этим он еще не решает стоящей перед ним проблемы, так как во втором хорусе повторяет эту же ошибку и выходит из него так же, как и из первого. Возникает подозрение, что после нескольких исполнений данной пьесы Армстронг просто отказывается от попыток сыграть ее правильно и, прибегая к грубой силе, насильно втискивает хорус в ритмическую структуру пьесы.

Название пьесы в переводе на русский язык — «Блюз колокольчиков». — Прим. перев.

Несмотря на эту ритмическую погрешность, соло Армстронга является украшением всей записи. Его тон уже отличается той теплотой, насыщенностью и глубиной, которые всегда были характерными для его исполнительской манеры. Его атака — мощная и чистая, звук — густой. У него прекрасная интонация, а главное, в его игре ощущается такая ритмическая свобода и раскрепощенность, какой в те годы не было ни у кого из других музыкантов.

Во время того же сеанса была сделана запись довольно неплохой пьесы друга Оливера «Джелли Ролла» Мортона «Froggie Moore», где Армстронг исполнил свое второе соло. Значение этой записи трудно переоценить, поскольку она позволяет без колебаний сделать четкий вывод о том, что в игре Армстронга уже тогда присутствовало нечто, чего не было у других исполнителей, а если и было, то не в такой степени. Армстронг свинговал. В этом соло Луи использует по меньшей мере четыре приема, придающих его игре неповторимое звучание. Во-первых, он исполняет терминальное вибрато, то есть, начав исполнение тона, заставляет его затем как бы «дрожать». Именно так играли новоорлеанские джазмены, но вибрато Армстронга было медленнее и шире, теплее. Оно не звучало столь напряженно и нервно, как вибрато других музыкантов, в том числе и Оливера.

Второй прием, используемый Армстронгом: он вносит динамические изменения в мелодическую линию так, что глубина звучания то возрастает, то уменьшается — точно так же, как то усиливаются, то затихают голоса отдаленной беседы. Приданию импульсивности и напряженности музыкального движения служат и нерегулярные ритмические акценты. Ни одна музыкальная фраза не исполняется в регулярной ритмической схеме. Чуть ли не в каждом такте — особые акценты, которые постоянно смещаются. Если в одном из них ударение падает на метрическую долю, то в другом оно не совпадает с ней. Эти акценты — как яркие бусины, разбросанные произвольно в нитке ожерелья. Благодаря им музыка Армстронга кажется

стремительной и неудержимой.

Третья особенность игры Армстронга заключается в отклонении от граунд-бита. Очень часто он воспроизводит звуки как бы «вокруг» метра — то с некоторым отставанием от него, то с небольшим опережением, что бывает гораздо чаще. Точно описать и проанализировать такую манеру игры очень трудно. Не вызывает сомнения одно: значительное число звуков исполняется Армстронгом в отрыве от заданного метра, со смещением относительно него в ту или другую сторону.

И последняя особенность. Армстронг неизменно делит ритмические доли неравномерно, кроме тех случаев, когда хочет добиться особого эффекта. В европейской музыке ритмические доли, как правило, делятся поровну. Например, четвертная длительность делится на две восьмых или четыре шестнадцатых. Правда, иногда возможно деление доли и на ноты неравной продолжительности, но это делается математически точным способом. Так, например, очень распространено сочетание одной восьмой ноты с точкой с одной шестнадцатой. Реже встречаются ритмические фигуры в виде триоли, две ноты которой связаны лигой. Армстронг же делит доли таким образом, что первая из ее двух составных нот обязательно длиннее второй и часто акцентируется. Этот прием настолько важен для свингования, что считается чуть ли не его sine qua non. Несмотря на все ваши старания, вы никогда не сможете исполнить в манере свинга две ноты равной продолжительности или две неравные, но поделенные с соблюдением математических правил. Например, нельзя свинговать фигуру из одной восьмой с точкой и одной шестнадцатой. Триоль, у которой две ноты связаны лигой, свинговать уже удобнее, но если она повторяется слишком регулярно, то ощущение свинга теряется. Армстронг был одним из первых новоорлеанских музыкантов, который понял это, хотя, вероятно, никогда четко не сформулировал эту мысль даже для самого себя. Все остальные оркестранты «Creole Jazz Band» делили пары нот каждой доли гораздо ровнее, и поэтому их игра не производила такого впечатления, как игра Армстронга. Музыка Луи была яркой, как полевые цветы в летней траве.

Выработав все эти приемы, Армстронг вплотную приблизился к той манере исполнения, которую первые джазмены и поклонники джаза быстро окрестили «свингом». Тем самым я вовсе не хочу сказать, что свинг как таковой сводится лишь к вышеназванным приемам, но они, безусловно, являются его важнейшими составляющими.

В пьесе «Froggie Moore» Армстронг исполняет мелодию примерно так, как ее написал Мортон, не демонстрируя ни

одного из тех изобретений, которые появились в его исполнительской манере два-три года спустя. В то же время видно, как далеко шагнул он вперед в плане ритмической интерпретации мелодии. Стали ощущаться те характерные особенности игры Армстронга, которые уже тогда начали привлекать к нему внимание первых поклонников ранней джазовой музыки. В этой же записи он впервые использует пока еще не полностью выработанный прием, сыгравший столь важную роль в его творчестве: исполнение контрастных фраз. Так, в 9-12-м тактах первая мелодическая фраза, исполняемая стаккато, развивается по вертикали, вторая, исполняемая легато, — по горизонтали и третья — опять по вертикали.

Пьеса «Snake Rag» знаменита серией брейков, которые играет дуэт Оливер — Армстронг. В свое время о них много говорили. Посетителям «Линкольн-гарденс» казалось сверхъестественным, что два музыканта могут так безошибочно импровизировать, добиваясь великолепной гармонизации исполняемой ими мелодической фигуры. Пианист Том Тибо пишет: «Помню, мне много раз приходилось видеть, как трубач Луи Панико чуть не падал с кресла каждый раз, когда Оливер играл свои брейки». Однако на самом деле ничего сверхъестественного во всем этом не было. Многие из брейков Оливер заранее аранжировал и отрабатывал. Другие сложились со временем, в результате неоднократного повторения. Кроме того, любой квалифицированный джазмен, если он заранее знает мелодию, может мгновенно подобрать к ней гармонию. Если же брейки не были отрепетированы, то Оливер мог просто в подходящий момент проиграть то, что собирался исполнить в качестве брейка, подав соответствующий сигнал Армстронгу. Затем, когда наступал момент брейка, Луи было уже совсем не трудно подобрать гармонию к исполняемой Оливером музыкальной фигуре.

В пьесе «Snake Rag» отсутствует соло, и брейки дуэта очень удачно вносят разнообразие в чересчур тяжеловесную музыкальную ткань, создаваемую оркестром. Фактически вся прелесть этой записи заключается именно в брейках. В свое время они вызывали настоящее восхищение, и странно, что за шестьдесят лет, прошедшие со дня выпуска анализируемых нами записей, никто ни разу не попробовал сыграть брейк дуэтом. Ни один из этих брейков, если рассматривать их по отдельности, не представляет собой ничего особенного, но все вместе они создают эффект новизны, свежести и оригинальности. Именно они в значительной степени способствовали созданию высокой репутации оркестра Оливера. Два с половиной месяца спустя, во

время записи той же пьесы в студии «OKeh», некоторые брейки были сыграны точно так же, как во время первой записи, сделанной в «Gennett». Это свидетельствует о том, что они отрабатывались заранее.

В записи «Tears», сделанной в октябре месяце во время второго сеанса в студии «OKeh», Армстронг исполнял серию двухтактных брейков. Несколько лет спустя, когда Луи начал делать записи под собственным именем, он вновь использовал некоторые из них в пьесах «Potato Head Blues» и «Cornet Chop Suey». Анализируя игру Армстронга в тот период, важно помнить, что импровизация не была главным творческим методом музыкантов новоорлеанской школы. Только в 1920-х годах в джазе начинают зарождаться традиции свободного фантазирования, экспромта по ходу исполнения. Когда делалась запись оркестра «Creole Jazz Band», эти новшества еще не получили широкого распространения. Впоследствии Армстронга обвиняли — и не без основания — в том, что он слишком часто сам себя повторяет. Наверное, не следовало бы его судить на основании критериев, которыми сам он не руководствовался. Сначала в приюте, потом в оркестре Оливера Армстронг прочно усвоил, что самое главное — это сделать мелодию красивой. Если однажды какой-то прием способствовал достижению этой цели, то естественно было использовать его еще раз. Для музыкантов тех лет звукозапись была сравнительно второстепенным делом, всего лишь средством легко заработать немного лишних денег и получить какую-то известность. Основная их работа состояла в том, чтобы выступать непосредственно перед публикой. Но, поскольку каждый вечер состав аудитории менялся, они могли использовать многократно одни и те же находки, так как для большинства слушателей они оказывались новинками. Но даже если бы это было и не так, какое это могло иметь значение? Вот почему, как и следовало ожидать, Армстронг довольно часто использует один и тот же музыкальный материал. Откровенно говоря, приходится только удивляться, что он не делал этого еще чаще. Несколько лет спустя Армстронг записал свою замечательную серию «Armstrong Hot Five», после которой о нем впервые заговорили как о крупном исполнителе. Ни в одной из этих пластинок мы не найдем повторов, хотя записи были сделаны с интервалом в несколько лет. Армстронг обладал феноменальной изобретательностью и по крайней мере в первые годы своей музыкальной карьеры редко повторялся, играя вторично лишь отдельные фрагменты и обрывки музыкальных фраз.

Запись пьесы «Tears» позволяет сделать вывод, что в 1923

году Армстронг подошел к достижению вершины своего мастерства, хотя должно было пройти еще несколько лет, прежде чем он окончательно взошел на нее. Исполнению некоторых брейков этой секвенции не хватает вдохновения, они кажутся банальными. Раз или два его труба издает звуки, похожие на неумелое бормотание. Зато остальные брейки сыграны на том высочайшем уровне, которого он достиг к 1926 году и на котором играл последующие годы.

В конце декабря 1923 года оркестр Оливера записывает в студии «Paramount» пьесы «Riverside Blues», «Mabel's Dream» и «Southern Stomps». Особый интерес для нас представляет соло Армстронга в пьесе «Riverside Blues». Оно исполняется в медленном темпе, состоит в основном из целых длительностей, поэтому легко обнаружить, что Армстронг воспроизводит звуки не столько на метрических долях, сколько вокруг них. Джазовые критики обычно считают, что для Армстронга характерна игра с некоторым отставанием от метра, однако в «Riverside Blues» он играет, наоборот, со значительным опережением основной ритмической пульсации. Причем это не синкопирование, так как Армстронг располагает звуки не на промежутках между долями, как это принято в регтаймах, а использует прием, который со временем превратит в целую систему: играет в отрыве от заданного метра так, что значительное число звуков, а иногда и большинство их, почти не связаны с граунд-битом. В упомянутом выше соло мы сравнительно легко можем это услышать.

Откуда же пришел прием отрыва мелодии от тактовой схемы и метра? Как мы уже говорили, еще в начале прошлого века, если не раньше, во время исполнения рабочих песен, религиозной и танцевальной музыки негры воспроизводили некоторые тоны мелодии с отклонением от граунд-бита, растягивая или, наоборот, сжимая отдельные музыкальные фрагменты. В зародившемся на основе этой музыки регтайме прием стал использоваться формально, в виде обычного синкопирования. Что же касается блюза, то в нем практика свободного перемещения мелодии относительно граунд-бита сохранилась, так что к 1910 году, когда начал зарождаться джаз, его ритмическая основа была совершенно иной, чем основа регтайма.

Большинство первых джазменов следовало бы считать музыкантами регтайма. Это предположение особенно верно в отношении исполнителей старшего поколения темнокожих креолов, скептически относившихся к «низкопробным» блюзам. Но Армстронг вырос в среде, где блюзы звучали на каждом шагу. Он слышал их с семи-восьми лет во всех хонки-тонкс Нового Орлеана. Позднее, став музыкантом, Луи и сам начал исполнять

их для проституток и их клиентов в хонки-тонкс «Матранга», «Понс» и «Джо Сегретта». Если представления большинства других джазменов о ритме формировались почти исключительно под влиянием регтайма, то с Армстронгом дело обстояло несколько иначе. Я думаю, вовсе не случайно два других крупных исполнителя, «Ролли» Мортон и Сидней Беше, чьи взгляды на метроритмическую структуру ритма во многом совпадали со взглядами Армстронга, так же как и он, испытали сильное влияние блюзов, которые были важной составной частью их репертуара.

Разумеется, в творчестве Армстронга можно обнаружить следы влияния самых различных музыкальных жанров. Все они переплелись друг с другом, образовав крайне запутанный клубок. Тем не менее у нас есть все основания полагать, что Армстронг свинговал больше других оркестрантов Оливера прежде всего потому, что вырос на блюзах.

Особый интерес представляют для нас самые последние записи оркестра «Creole Jazz Band», сделанные фирмой «Paramount», поскольку некоторые из записанных во время этого сеанса пьес, в том числе такие, как «Riverside Blues» и «Mabel's Dream», были сыграны ранее для фирмы «OKeh». Сравнивая эти записи, удивляешься их сходству. Так, оба варианта «Mabel's Dream» абсолютно идентичны, включая брейки и даже фигуры, исполняемые тромбоном вместе с оркестром. Запись «Riverside Blues» почти идентична записи, сделанной двумя месяцами ранее. Единственное различие заключается в том, что в первый раз коду играет один Армстронг, а во второй — оба корнета вместе.

Как ни важны соло Армстронга, запечатленные в этих записях, наибольший интерес для нас представляет пластинка с записью пьесы «Dippermouth Blues», в которой Оливер исполняет свое знаменитое соло, используя в качестве плунжерной сурдины обыкновенную резиновую полусферу, подаренную ему знакомым водопроводчиком. Открывая и прикрывая ею раструб корнета, он меняет высоту тона, издавая при этом квакающие звуки «ва-ва». Впоследствии это соло стало джазовой классикой, и его часто исполняли многие другие музыканты, в том числе и Армстронг. В основе пьесы лежит мелодическая фигура, скользящая от III «блюзовой» ступени к тонике си-бемоль, что создает впечатление таинственной неопределенности. При этом непрерывно меняется звуковая окраска, варьируется высота III «блюзового» тона, смещающегося то выше, то ниже. И, наконец, Оливер воспроизводит звуки то с отставанием, то с опережением метра, так что просто трудно определить размер исполняемой мелодии. На фоне четкого марша граунд-бита все смешивается как в

калейдоскопе — высота тона, тембр, ритм. Это соло считается образцом данного стиля. Недаром оно вызывало такое восхищение первых джазменов.

Все эти сорок с лишним записей никогда не были бестселлерами. Не они, а другие, более поздние пластинки сделали Оливера известным широкой публике. И все же их значение так велико, что переоценить их просто невозможно. Благодаря именно этим сериям, записанным в течение всего лишь девяти месяцев, американские музыканты и серьезные любители джаза познакомились с настоящей джазовой музыкой. Оркестрантам, работавшим за пределами Нового Орлеана, больше не надо было копировать манеру «Original Dixieland Jazz Band» или других образцов псевдоджаза, исполняемых популярными танцевальными оркестрами. Наконец-то перед ними были примеры, достойные подражания, причем в достаточном количестве. Влияние записей было огромно. Они стали настоящей школой для тех музыкантов, благодаря усилиям которых в следующем десятилетии джаз окончательно становится зрелым музыкальным жанром. Их внимательно изучали оркестранты Флетчера Хендерсона, и он сам не только пригласил Армстронга в свой оркестр, но и, подражая Оливеру, написал собственную аранжировку «Dippermouth Blues», которая стала его первой пьесой, вошедшей в список самых популярных эстрадных произведений. Откровенным подражателем Оливера был и другой известный музыкант, тромбонист «Баббер» Майли, с приходом которого в оркестр Эллингтона его ансамбль стал играть настоящий джаз. Как отмечал сам «Дюк», именно благодаря Майли «изменился характер нашего оркестра. Весь вечер напролет он играл свои граул-эффекты… Вот тогда-то мы и решили забыть навсегда популярную „сладкую“ музыку» . В 1940-х годах, когда Оливера уже не было в живых, а выпускавшие его пластинки фирмы давно прекратили свое существование, записи «Creole Jazz Band» покорили новое поколение музыкантов и в Европе, и в самих Соединенных Штатах. Возникло целое движение за возрождение так называемого традиционного джаза, участники которого нередко копировали буквально каждую ноту старых образцов. В наши дни пластинки с записями оркестра Оливера продаются в столицах почти всех стран. Их этикетки напечатаны на многих языках мира. Эти записи стали одним из источников джазовой музыки, в значительной степени определившим ее дальнейшее развитие.

Shapiro N., Hentoff N. Hear me Talkin' to Ya, p. 209.

Глава 10

АРМСТРОНГ В НЬЮ-ЙОРКЕ

Среди оркестрантов Оливера Лил Хардин была необычной личностью. Родилась она не в Новом Орлеане, как все остальные, а в Мемфисе. Ее родители дали ей пусть не блестящее, но все-таки образование, в то время как у других его просто не было. Она изучала классическую музыку, тогда как остальные музыканты оркестра мало что о ней знали. Она была молодой, симпатичной женщиной. При очень маленьком росте Лил весила всего лишь сорок килограммов и выглядела как ребенок. Выросшая в семье, принадлежащей к средним слоям общества, Хардин неожиданно попала в суровый мир мужчин, которые все повидали на своем веку и которых ничем нельзя было удивить.

Судя по всему, Лилиан Хардин родилась в феврале 1898 года в городе Мемфисе, штат Теннесси. Уже в первом классе она стала брать уроки фортепиано у некоей мисс Вайолет Уайт и продолжала занятия почти до совершеннолетия. Разумеется, вся учеба была основана на разучивании классического репертуара: Григ, Мак-Доуэлл, гимны, марши. Ее мать, Демпси Хардин, считала блюзы «безнравственной музыкой, которую играют распутные бездельники, выражающие с помощью этой вульгарной музыки свои вульгарные мысли» . Такое отношение к блюзам было типичным для представителей негритянского среднего класса, стремящихся подняться по социальной лестнице хоть немного повыше. Они считали, что для этого им надо прежде всего отмежеваться от всех тех черт, из которых складывается стереотипное представление о неграх как о людях, склонных постоянно пританцовывать, отличающихся непреодолимой ленью и повышенной сексуальностью, и одновременно усвоить те черты характера, которые принято считать свойственными белому человеку. Наряду со многим другим осуждению подлежали блюзы и плачущая гитара. Но получилось так, что двоюродный брат Лил, игравший на этом инструменте, познакомил ее с блюзами «Бадди» Болдена, и, как многие молодые люди, она увлеклась этой популярной в те годы музыкой.

Материалы Института джаза.

Тем не менее Лил продолжала изучение классики. В 1914 году она поступает в музыкальную школу при университете «Фиск» в городе Нэшвилле, который тогда, как и сейчас, был

«черным» университетом, где музыкальному образованию уделялось особое внимание. В 1915-1916 году, в течение целого учебного года, Лил занималась по классу фортепиано и, кроме того, прослушала полный курс лекций по программе старших классов подготовительной школы, собираясь, по-видимому, поступать в колледж. Вместо этого она вскоре бросила школу и летом то ли 1916, то ли 1917 года переехала в Чикаго, где тогда жила ее мать. Там Лил удалось получить работу пианиста-демонстратора в музыкальном магазине на Стейт-стрит, 3409, принадлежавшем миссис Дженни Джонс, которая, судя по всему, была женой известного негритянского антрепренера Микни Джонса.

В те годы наибольший доход приносила торговля не пластинками, а нотами. Во многих нотных магазинах был свой пианист, который, чтобы облегчить покупателям выбор, проигрывал для них ноты песен. Вначале Лил платили всего лишь три доллара в неделю, но, поскольку она проявила себя как хороший, энергичный работник, очень скоро ее зарплата повысилась до восьми долларов.

Разумеется, магазин Джонсов был местом постоянных сборищ негритянских музыкантов и антрепренеров. То и дело туда заходили исполнители, чтобы порепетировать или поимпровизировать. Прислушиваясь к их разговорам, к их музыке, Лил знакомилась с новым течением в музыке — джазом. В 1918 году Дженни Джонс как-то отправила ее в китайский ресторан, расположенный на Западной стороне, чтобы послушать игру выступавшего там ансамбля. Помимо руководителя — Лоренса Дюэ, в его состав входили тромбонист Рой Палмер, ударник Табби Холл, скрипач Джимми Палао, контрабасист Эд Гарленд и корнетист «Шугар» Джонни Смит, «тощий, долговязый человек, с маленькими, глубокими шрамами от оспы на худощавом лице» . В то время Смит был тяжело болен: он умирал от туберкулеза. К своему изумлению, Лил обнаружила, что весь оркестр играет без нот. Больше того, музыканты не имели ни малейшего представления о том, в какой тональности написана исполняемая ими музыка. Поскольку за время работы в магазине Лил приобрела кое-какой опыт импровизации, она сумела приспособиться к их манере игры и получила место в оркестре с оплатой 27,5 доллара в неделю.

«Down Beat» (June 1, 1951).

Лилиан ужасно боялась сказать своей матери, что теперь она зарабатывает на жизнь исполнением «безнравственной музыки, написанной вульгарными людьми». Поэтому она уверяла ее, что работает в студии танцев, отдавая матери каждую неделю восемь

долларов и оставляя себе все остальное. Конечно, в конце концов мать узнала всю правду. Тогда Лил уговорила ее познакомиться с оркестрантами, после чего Демпси дала согласие на то, чтобы дочь продолжала с ними работать. Но при условии: Табби Холл будет по вечерам провожать Лил до самого дома.

Как рассказывает сама Лил, больного «Шугар» Джонни Смита вскоре заменил Фредди Кеппард, а чуть позже ансамбль вообще распался. Лил вернулась в музыкальный магазин. Но наконец приехал Оливер и организовал новый оркестр, пригласив в него, среди прочих, Лил Хардин. Примерно в 1920 году оркестр Оливера выступал не только в кафе «Дримленд», но временами и в ночном кабаре «Пекин», среди посетителей которого был и Эрл Уоллер. Это заведение привлекало многих антрепренеров, белых и негров, а также сутенеров и их дам. Иногда там появлялись звезды эстрады Билл «Боджанглс» Робинсон и «Блоссом» Сили, который, как пишет Лил, дал однажды Алберте Хантер «на чай» триста долларов, чтобы та спела блюзы.

Как вы, наверное, уже поняли, речь идет о том самом оркестре, с которым Оливер позднее уехал в Калифорнию. Когда Лил ушла из оркестра и вернулась в Чикаго, она снова стала работать в «Дримленде». Там через Оливера она и познакомилась с Армстронгом. В те годы он еще носил свою знаменитую челку и, несмотря на то, что сохранял прозвище «Маленький», весил больше девяноста килограммов. Вначале Лил отнеслась к нему с безразличием. «Я тогда преуспевала, — вспоминает она. — Я носила норковое манто и ездила в большом черном автомобиле. А Армстронг был всего лишь начинающим музыкантом из Нового Орлеана. Правда, он обладал великолепными белоснежными зубами и обаятельной улыбкой» . К тому же Хардин только что вышла замуж за честолюбивого певца по имени Джимми Джонсон. Примерно два месяца спустя, когда другая молодая пианистка, Берта Гонсаулин, уехала в Сан-Франциско, Лил вернулась к Оливеру. Возможно, тот просто уволил Берту, чтобы освободить место для Лилиан, но никаких фактов, подтверждающих это предположение, нет. Работая вместе с Армстронгом, Хардин начинает понимать, что он — незаурядный исполнитель. Семейная жизнь Лил не сложилась, и где-то осенью 1922 года начинается ее роман с Луи.

Материалы Института джаза.

Лил Хардин умела добиваться своей цели в жизни. Армстронг был типичным провинциалом — робким, застенчивым и наивным. Лилиан поставила перед собой задачу не только подчинить Армстронга, но и сделать так, чтобы он перестал постоянно находиться в тени, перестал прятаться за Оливера. Прежде всего

она заставила его сбросить больше двадцати килограммов веса. Затем ему пришлось выбросить свою поношенную одежду и купить новую, которую она ему выбрала сама. Далее, она настояла на том, чтобы Луи сам распоряжался своими деньгами, так как до сих пор он отдавал их на сбережение Оливеру. В конце концов Лил организовала развод себе и Армстронгу, и 5 февраля 1924 года под звон бокалов с шампанским состоялась свадебная церемония. Брак обещал быть удачным и сулил молодоженам счастливую жизнь.

Самое главное, Лил сразу же поняла, что Армстронг с его робостью и застенчивостью может на всю жизнь остаться вторым корнетом, подыгрывая Оливеру или кому-нибудь другому. Уже в конце жизни она как-то сказала своему приятелю Крису Албертсону: «Когда к нам приходил Джо [Оливер], казалось, что пришел сам господь бог. В его присутствии Луи никогда не чувствовал себя совершенно свободно, он постоянно боялся чем-нибудь его огорчить… Я понимала, что их необходимо каким-то образом разлучить…» . И еще одно доверительное признание Лил: «Луи не хватало уверенности в себе. Он не верил в свои силы» .

А тем временем в оркестре уже начался разлад. Вот что пишет об этом Албертсон: «Джо Оливер постоянно сердился на Лил, говорил, что она — испорченный ребенок и что рано или поздно она растранжирит все заработанные Луи деньги. Одна из ссор между „Бэби“ Доддсом и Армстронгом кончилась дракой, во время которой Луи скинул ударника с эстрады вместе со всеми его барабанами… Потом Джонни Доддс обнаружил, что Оливер прикарманивает часть зарплаты своих коллег. Братья Доддс и Дютре не только заявили о том, что уходят из оркестра, но и пригрозили избить своего руководителя. Все то время, пока они еще выступали с ансамблем, Оливер постоянно держал в футляре своей трубы пистолет. Лил играла, поглядывая на Джо, и готова была мгновенно нырнуть под фортепиано, начнись вдруг перестрелка» .

Из брошюры К. Албертсона к набору пластинок Л. Армстронга, 1978 с. 15.

Shapiro N., Hentoff N. Hear Me Talkin' to Ya, p. 101.

Из брошюры К. Албертсона, с. 15.

Оркестр разваливался на глазах. Армстронг почувствовал, что у него появилось оправдание, и, подталкиваемый Лил, предупредил о своем предстоящем уходе. При этом он так нервничал из-за необходимости принять самостоятельное решение, не получив предварительного одобрения от своего покровителя, что сообщил о нем Оливеру не сам, а попросил

сделать это за него одного из оркестрантов.

Лил Хардин какое-то время еще продолжала работать в оркестре. Дезертиров заменили новыми людьми, но дни «Creole Jazz Band», просуществовавшего целых двенадцать лет, были сочтены. Оливер начал постепенно отходить от новоорлеанского стиля, для создания которого он так много сделал. Оркестр пополнился саксофонистами, музыканты стали исполнять лишь заранее написанные аранжировки, чаще солировать. Когда в 1926 году группа Оливера, называвшаяся теперь «Dixie Syncopators», снова сделала запись, оказалось, что она играет по образцу стремительно входивших тогда в моду танцевальных ансамблей, подражавших джазовой манере исполнения. Наиболее известными среди них были ансамбли Флетчера Хендерсона, «Дюка» Эллингтона, Бенни Моутена, Стюарта и ряд других.

Творческие достижения «Creole Jazz Band» в огромной степени помогли привлечь внимание американцев к джазу. Оркестр выступал на многих сценах — в «Орфеум-серкит», «Уинтер-гарденс», «Пергола данс павильон», «Линкольн-гарденс», — но так никогда и не стал по-настоящему знаменит. Только в самые последние годы его начали приглашать на студии грамзаписи. Но гораздо важнее было другое, а именно то, что еще в 1913 году ансамбль наглядно показал белым антрепренерам и импресарио, что у новой музыки есть значительная аудитория — среди белых и среди негров, что она вызывает большой интерес тех исполнителей, кто хоть раз ее услышал. К 1920 году оркестр Оливера становится хорошо известным в среде музыкантов-профессионалов. Появилась группа белых юношей, которые старались любой ценой услышать игру ансамбля. Иногда они просто садились на край тротуара и слушали музыку, доносившуюся до них из окон концертного или танцевального зала. Среди них были «Бикс» Бейдербек, Джин Крупа, Маггси Спэниер и другие, которые через десяток лет сыграли важную роль в формировании джаза.

К сожалению, как раз в это время в творчестве Оливера начинается спад, хотя пока никто этого еще не замечает. Судьба «Кинга» Оливера — одна из наиболее грустных историй, которые когда-либо знал музыкальный мир, хотя грустными историями этот мир не удивишь. В течение всего 1924 года Оливер продолжал выступать в кабаре «Линкольн-гарденс» с группой, состав которой все время менялся. Накануне рождества танцзал сгорел, и Оливер перешел в кабаре «Плантейшн». В 1926 году он возобновил записи на пластинки, но уже с ансамблем «Dixie Syncopators». За пять лет было сделано 45 записей, благодаря которым имя Оливера стало известным широкому кругу

любителей эстрадной музыки, хотя он все же уступал в популярности таким звездам, как, например, Пол Уайтмен. Особым успехом пользовались грамзаписи, сделанные Оливером в 1928 году.

Пластинки помогли ему получить ряд приглашений от нью-йоркских антрепренеров. Однако он их отклонил. 1 февраля 1927 года за нарушение правил торговли спиртными напитками «Плантейшн» был закрыт, и Оливер остался без работы. Надеясь на успех на новом месте, он вместе с группой направляется в восточные штаты страны. В Нью-Йорке его приглашают в одно из наиболее известных кабаре «Коттон-клаб». Оливер отклонил это предложение, поскольку его не устраивали размеры предложенного ему гонорара. Это была большая ошибка. «Дюк» Эллингтон, которому досталось это место, сумел использовать его как трамплин к общенациональной известности. Вопреки ожиданиям Оливера получить работу в Нью-Йорке оказалось не так легко, и оркестр в конце концов окончательно распался.

Оливер продолжал делать записи со случайными ансамблями. В конце 1928 года он стал выступать с группой, сколоченной его племянником, трубачом Дэйвом Нелсоном. В течение 1931 года вместе с этой группой он записал новую серию пластинок, оказавшуюся неудачной. В основном это были банальные песенки о любовных терзаниях, сочиненные им вместе с Нелсоном. Почему-то Оливер возлагал на своего племянника большие надежды, считая, что тот может помочь ему вернуть успех.

В довершение всех его бед Оливер заболел. Его мучила пиорея, болезнь десен. После 1926 года он играет все реже и реже. Оливер уже не может, как прежде, исполнять подряд хорус за хорусом. На пластинках, выпущенных в 1927 году, его труба слышна меньше половины всего времени записи. К концу следующего года он вообще оказывается не в состоянии выступать. По словам «Барни» Бигарда, как только Оливер пытался играть, «его расшатанные зубы начинали ходить ходуном» . В 1929 году он обзаводится челюстными протезами и возобновляет концертную деятельность. В середине того же года были сделаны записи, во время которых Оливер исполнил несколько сольных номеров, но основная игровая нагрузка падает теперь на других членов группы, и прежде всего на Дэйва Нелсона. В 1930 году во время одного из сеансов записей он даже вынужден поручить исполнение соло с плунжерной сурдиной специалисту по граул-эффектам «Бабберу» Майли из оркестра Эллингтона. Сам Майли научился технике такой игры у Оливера, поэтому нетрудно представить, каким страшным унижением для

надменного «Кинга» было стоять без дела в студии и слушать, как подражают его стилю.

Материалы Института джаза.

Дальше все пошло еще хуже. После 1929 года по ряду причин, о которых мы расскажем ниже, музыкальный бизнес начинает переживать большие трудности. Одно за другим закрываются кабаре. Не выдержав конкуренции со стороны радио, многие фирмы звукозаписи обанкротились. В 1931 году фирма «Victor» отказалась возобновить контракт с Оливером, и ему пришлось вместе со своим ансамблем отправиться на гастроли в южные штаты. На старом, скрипучем, постоянно ломающемся автобусе они едут от одной деревушки к другой, едва успевая попасть в назначенное место к началу концерта. Оливера постоянно обманывают владельцы танцзалов, от него уходят оркестранты. Ему уже не на что больше опереться, кроме как на собственную гордость, но тем не менее Оливер не сдается. По словам тромбониста Клайда Бернхардта, больные десны причиняли Оливеру такую жгучую боль, что он был не в состоянии играть больше полутора часов подряд. Весь остаток вечера он простаивал рядом с эстрадой, на которую возвращался только во время исполнения самых последних номеров. Но, несмотря на это, говорит Бернхардт, «он играл великолепно… Казалось, его труба рыдает и стонет» . Дэйв Кларк, антрепренер из штата Теннесси, рассказывал, что «Джо всячески избегал выступлений в Новом Орлеане и его окрестностях, так как не хотел, чтобы публика родного города видела его в таком плачевном состоянии. Он и меня просил, чтобы маршрут гастролей не проходил через большие города, где его хорошо знали, так как всеми силами старался сохранить свою репутацию» .

Материалы Института джаза.

Вырезка из газеты «Down Beat» за неизвестное число. Материалы Института джаза.

Теперь это уже не имело смысла — дела Оливера шли все хуже и хуже. В конце концов в городе Саванна, штат Джорджия, от него ушли все оркестранты, поскольку он не мог платить им как следует. И тогда Оливер сдался. Старый, больной человек, он пытается найти любую, пусть даже физическую работу. Он нанимается подметать помещение какого-то бассейна… Но дух его не сломлен. Упрямый, настойчивый Оливер преисполнен решимости вернуться на сцену. В душераздирающих письмах к сестре, живущей в Нью-Йорке, он сообщает о своих планах уехать снова на Север, чтобы там заново начать музыкальную карьеру. Он пишет, что сможет сделать это не раньше весны, так как у него

нет денег на пальто. «Я начал понемногу откладывать деньги, — говорится в одном из писем, — и уже накопил доллар и шестьдесят центов, которые стараюсь не тратить. Хочу собрать на билет до Нью-Йорка» .

Доллар и шестьдесят центов! Это все, что было у «Кинга» Джо Оливера, короля трубы. Нечего и говорить, что он так и не купил железнодорожный билет до Нью-Йорка. 8 апреля 1938 года после кровоизлияния в мозг Оливер скончался. Его похоронили на кладбище Вудлаун в Бронксе.

Многие трудности, которые пришлось пережить Оливеру, были вызваны общим кризисом 1929-1930 годов и тем спадом, который переживал тогда музыкальный бизнес. Но в некоторых своих бедах был виноват он сам. Как писал Бернхардт, «Оливер страдал комплексом неполноценности и часто бывал просто невыносим. Почему-то он считал, что люди моложе его по возрасту якобы не хотят иметь с ним дела» . «Джо Оливер никому не доверял, — говорил Луи Армстронг. — У него никогда не было менеджера или агента. Это и явилось причиной его падения» .

Shapiro N., Hentoff N. Hear Me Talkin' to Ya, p. 185.

Материалы Института джаза.

«Record Changer», July-Aug. 1950.

Однако, несмотря на грубость и подозрительность, Оливер был глубоко порядочным человеком. Конечно же, возмутительно, что последние дни своей жизни ему пришлось питаться объедками и одеваться в лохмотья. В 1937 году во время гастролей Армстронга в Саванне он встречался с Оливером. (Скорее всего, Оливер сам разыскал Армстронга.) Позднее Армстронг рассказывал, что он отдал своему бывшему покровителю все имевшиеся у него в наличии деньги. Думается, что для такого человека, как Оливер, он мог бы сделать и нечто большее. И Армстронг, и, пусть в меньшей степени, другие новоорлеанские музыканты оставались в неоплатном долгу перед Оливером. Даже если когда-то он действительно утаивал часть заработанных ими денег — все равно, это они были ему должны, а не он им.

В конечном счете жизнь все расставила по своим местам, и Оливер взял реванш за мытарства. В наши дни он гораздо более знаменит, чем при жизни. Почти любую его запись можно сегодня купить в Токио, Стокгольме, Нью-Йорке или Новом Орлеане. Специалисты изучают тончайшие нюансы его исполнительской манеры. О нем написано гораздо больше, чем о других, теперь уже почти забытых руководителях оркестров, в тени которых он находился в течение многих лет со дня своего падения. Последние годы Оливера были ужасными, но, что бы ни думал

«Кинг» о своей судьбе, жизнь он прожил недаром.

В 1924 году Армстронг неожиданно оказался без работы. «Ты заставила меня уйти от Оливера, — сказал он Лил, — что же теперь мне делать?» Хардин предложила ему обратиться к Сэмми Стюарту, руководителю одного из самых популярных в Чикаго негритянских танцевальных оркестров. Это был крепко спаянный коллектив, долго работавший в неизменном составе. Стюарт не принял Армстронга. Как уверяет пианист Эрл Хайнс, его и Луи не взяли только потому, что светлокожие оркестранты Стюарта не хотели работать с музыкантами, чей цвет кожи был темнее. Тогда Армстронг предложил свои услуги Олли Пауэрсу, певцу и ударнику, неплохо чувствовавшему джаз. Его группа работала в разных местах, в том числе и в кафе «Дримленд», где часто выступала Лил. Пауэрс заключил контракт с Армстронгом. Это означало, что Луи окончательно вырвался из-под влияния Оливера.

Популярная в те годы певица Алберта Хантер, которая потом, уже в немолодые годы, сумела вернуться на сцену и пела вплоть до 1980-х годов, рассказывала, что кафе размещалось в «огромном помещении со стеклянным полом». Она утверждала, что ей довелось выступать в «Дримленде» с группой Пауэрса в то самое время, когда там работал Армстронг, и что оркестр размещался на балконе, нависавшем над танцплощадкой.

Как ни восхищались Армстронгом все игравшие вместе с ним музыканты, совершенно очевидно, что даже они, не говоря уже о широкой публике, в те годы вовсе не считали его ведущим инструменталистом. Как поклонники раннего джаза, так и его исполнители находились в ту пору под впечатлением игры «Кинга» Оливера, а вернее сказать, всего ансамбля «Creole Jazz Band» в целом. Если Армстронга и выделяли среди других джазменов, то главным образом за исполнение им дуэтов с Оливером. Звездами чикагской эстрады считались тогда Сэмми Стюарт и Олли Пауэрс. Что же касается Армстронга, то в нем видели просто одного из подающих надежды новоорлеанских парней.

Правда, давно приглядывавшийся к молодому Армстронгу нью-йоркский музыкант Флетчер Хендерсон уже тогда сумел разглядеть в нем нечто большее. Он запомнил Луи со времен своих гастролей в Новом Орлеане, где выступал вместе со звездой эстрады Этель Уотерс. Хендерсон входил в число тех очень интересных молодых исполнителей, которые пришли в музыку сразу после первой мировой войны. В отличие от поколения новоорлеанских джазменов, выходцев из рабочей среды, которым удалось подняться до уровня профессиональных музыкантов, они

были образованными людьми, и музыкальная карьера, по крайней мере с точки зрения их родителей, означала понижение их социального статуса. Джимми Лансфорд, ставший впоследствии руководителем негритянского ансамбля, посещал занятия в музыкальной школе при университете «Фиск», хотя, вопреки общепринятому мнению, так ее и не кончил. Аранжировщик Дон Редмен занимался в консерваториях Бостона и Детройта, а руководитель оркестра Клод Хопкинс окончил Гарвардский колледж и изучал музыку в консерватории. Лишь «Дюк» Эллингтон был самоучкой. В свое время ему предлагали стипендию Праттовского института искусств, но он отказался, так как хотел полностью посвятить себя джазу. Сам Хендерсон окончил химический факультет колледжа. В те годы даже среди белых очень немногие имели дипломы колледжа, а уж среди негритянской части населения такие высокообразованные люди, как Хендерсон и его друзья, составляли ничтожное меньшинство.

Большинство музыкантов этого поколения не были к тому же и выходцами из «глубинки» южных штатов. Наконец, все они выросли в семьях «средних» слоев общества, где неукоснительно соблюдались все нравственные ценности данного класса. Их родители, как и Демпси Хардин, считали блюзы и джаз если не аморальной, то, безусловно, вульгарной музыкой и всеми силами старались оградить от нее своих детей.

Если бы эти молодые люди были белыми, они могли бы сделать карьеру в любой сфере деятельности. Эллингтон — в искусстве, Хендерсон — в химии, Хопкинс и Редмен — в классической музыке. Но, поскольку они родились неграми, любая из этих дорог была для них закрыта полностью и безоговорочно. Например, Дон Редмен имел столько же шансов попасть в белый симфонический оркестр, сколько их у него было для того, чтобы летать в воздухе, используя в качестве крыльев собственные руки. Популярная музыка оставалась единственной областью, работа в которой могла дать приличный заработок, соответствующее социальное положение и моральное удовлетворение.

Интересно, что все эти молодые люди начинали не с джаза. Им редко приходилось слышать церковную музыку, они совершенно не знали рабочих песен, на основе которых впоследствии родились блюзы. Важно иметь в виду, что джаз как таковой вовсе не был неотъемлемой частью негритянской культуры. Созданный в Новом Орлеане, он лишь постепенно распространился по всей стране. Для живущих на Севере негров, точно так же как и для белых, джаз стал совершенно новым явлением в музыке. Они познакомились с ним только через какое-

то время после его появления. Конечно, такие музыканты, как Хендерсон, хорошо знали регтайм, поскольку тот пользовался популярностью на всей территории Соединенных Штатов. Что же касается джазовой музыки, то поколение музыкантов 1920-х годов знакомилось с ней главным образом по пластинкам ансамбля белых музыкантов «Original Dixieland Jazz Band», так же как с блюзами — по сочинениям таких композиторов, как, например, У. К. Хэнди, чья пьеса «Memphis Blues» была издана еще в 1912 году. Оркестранты первых маленьких джаз-бэндов совершенно не понимали пришедшую из Нового Орлеана новую музыку и только со временем стали постигать ее сущность. Этель Уотерс рассказывает, например, что по ее просьбе Хендерсон специально ходил слушать пианиста Джеймса П. Джонсона и лишь после этого смог аккомпанировать ей в джазовой манере. Правда, в те годы и сам Джонсон еще не был настоящим джазменом. Он находился под сильным влиянием регтайма.

С другой стороны, эти музыканты знали, причем некоторые из них довольно неплохо, классическую музыку. К любому произведению они были склонны подходить с мерками, установленными голосоведением, то есть принципами соединения нескольких голосов в едином гармоническом целом. Естественно, вначале эти ансамбли использовали музыку по тем канонам, которые им были хорошо известны. Вместо полифонического звучания в новоорлеанском стиле, когда несколько мелодических линий непрерывно пересекаются друг с другом, они старались добиться того, чтобы ансамбль инструментов звучал как единое целое.

Более того, их оркестры были чисто танцевальными. Конечно, первые новоорлеанские джаз-бэнды тоже играли на танцах, но начиная с 1915 года, по мере продвижения джаза на Север, под него все чаще не только танцуют — его слушают. Совершенно другой характер носили ансамбли Хендерсона и Эллингтона, выступавшие главным образом в танцзалах с репертуаром, состоявшим из популярных пьес, и не ставившие перед собой задачу создания нового направления в музыке. Для них джаз был веселой, живой и модной музыкой, и они охотно использовали джазовые приемы, чтобы исполняемые ими пьесы выглядели современными. Подлинный интерес к джазу у музыкантов восточных штатов возник только после того, как они получили возможность знакомиться с ним по первоисточникам. Настоящему джазу их научили выступавшие с Эллингтоном Сидней Беше и «Баббер» Майли, а также оркестрант Хендерсона Луи Армстронг.

Флетчер Хендерсон — странная и в то же время трагическая

фигура в истории джаза. Он родился в 1897 году в городе Катберт, штат Джорджия. Его отец, Флетчер-старший, был директором «Randolf Training School», высшей промышленной школы для негров. Мать, Ози Хендерсон, — пианисткой и преподавателем музыки. Флетчер с детства учился классической игре на фортепиано и умел читать с листа. Красивый, светлокожий юноша, он страдал болезненной неуверенностью в своих силах и всегда плыл по течению, стараясь делать лишь минимум того, что от него требовалось. В университете города Атланта он специализировался в химии и математике и в 1920 году приехал в Нью-Йорк, надеясь сделать карьеру химика. Это была совершенно нереальная идея. Чтобы зарабатывать на жизнь, Хендерсон поступил в негритянскую издательскую фирму «Пэйс энд Хэнди мьюзик компани», где выполнял ту же работу, что Лил Хардин в нотном магазине Джонсов. Один из владельцев фирмы, У. К. Хэнди, был известным композитором, автором «St. Louis Blues» и других пьес. Второй владелец, агент негритянской страховой компании Харри Пэйс, тоже время от времени сочинял песни. В 1921 году Пэйс уходит из фирмы, чтобы основать первую негритянскую компанию грамзаписей «Black Swan», взяв с собой Хендерсона в качестве доверенного лица по всем связанным с музыкой вопросам. Хендерсон аккомпанировал певцам во время записей, собирал небольшие оркестры для сопровождения и вскоре незаметно для самого себя стал музыкальным руководителем.

Компании «Black Swan» удалось заключить контракт с известной исполнительницей блюзов Этель Уотерс, выступавшей в различных театрах и кабаре. Хендерсон впервые услышал игру Армстронга во время гастролей в Новом Орлеане, где он рекламировал грамзаписи Уотерс, сделанные компанией «Black Swan». В 1922 году Флетчер, чтобы немного подработать, начал между делом заниматься сколачиванием групп для выступления на танцплощадках и в кабаре. В 1923 году известному бродвейскому ночному клубу «Алабам» потребовался танцевальный оркестр. Был объявлен конкурс. Хендерсон по свойственной ему привычке не собирался ничего делать, но оркестранты уговорили его принять участие в прослушивании. Оркестр был признан лучшим, и клуб стал постоянным местом его работы.

Несколько месяцев спустя состоялось открытие сезона в танцзале «Роузленд», одном из самых модных заведений такого рода. Вначале наряду с ансамблем белых музыкантов во главе с Сэмом Лейнином в нем выступала новоорлеанская группа Арманда Пайрона. Однако новоорлеанцам Нью-Йорк не нравился.

Он казался им слишком холодным и шумным, и вообще они скучали по дому. Вскоре группа вернулась в Новый Орлеан, и администрации пришлось подыскивать ей замену. Нужен был именно негритянский ансамбль. Во-первых, он был дешевле, во-вторых, в это время в Америке начала распространяться мода на негритянскую эстраду.

Это место предложили Хендерсону, и снова, как обычно, он не приложил никаких усилий, чтобы получить его. Все произошло по воле случая. Администрация «Алабам» потребовала, чтобы саксофонист Коулмен Хоукинс, который спустя несколько лет стал одним из ведущих джазменов, аккомпанировал певице клуба Эдит Вилсон. Тот соглашался на это только за дополнительную оплату, в чем ему отказали. После этого инцидента Хендерсон и его музыканты распрощались с клубом и перешли в «Роузленд». Всего несколько месяцев спустя, в мае 1925 года, ансамбль Лейнина неожиданно отказался продолжить свои выступления в «Роузленде». (Лично я подозреваю, что белые музыканты просто не хотели работать вместе с неграми. Впрочем, это только мое предположение.) Так благодаря целой серии счастливых случайностей оркестр Хендерсона получил в свое распоряжение сцену, расположенную в одном из самых оживленных и престижных районов Нью-Йорка.

Биограф Оливера Уолтер К. Аллен пишет, что «Роузленд» представлял собой «огромный танцевальный зал, рядом с которым была расположена большая закусочная, где продавали безалкогольные напитки и пиво. Туда приходили парами, поодиночке, словом, все, кто хотел, но… только белые. Что же касается музыкантов, то белые просто брали входной билет и шли в зал. Другое дело исполнители-негры. Те должны были держаться подальше от танцующих, поэтому для них была оборудована специальная эстрада» .

В те годы в танцзалах существовал порядок, по которому каждый мог пригласить за десять центов платную партнершу. Некоторые заведения такого рода мало чем отличались от обычных домов свиданий, чего нельзя было сказать о «Роузленд». Его владельцы заботились о своей репутации.

Когда летом 1924 года Хендерсон решил пригласить в оркестр «горячего» музыканта, умеющего исполнять новую джазовую музыку, которая все больше нравилась публике, он вспомнил об Армстронге.

«Я запомнил этого парня, — объяснял свой выбор Хендерсон. — Он играл лучше самого Оливера, и никто не мог убедить меня в обратном. Несколько лет спустя я узнал, что Армстронг вместе с Оливером работает в Чикаго в кафе

„Дримленд“. Мне хотелось иметь в своем оркестре этого великолепного трубача, тем более что нам предстояло выступать на открытии сезона в танцзале „Роузленд“. Честно говоря, я никак не ожидал, что он примет мое предложение, и был очень удивлен, когда он вдруг приехал в Нью-Йорк и пришел к нам» .

Allen W. C. Hendersonia. Highland Park, 1973, p. 113-114.

Shapiro N., Hentoff N. Hear Me Talkin' to Ya, p. 202.

Нет никаких сомнений в том, что Армстронг только под нажимом Лил решился перейти к Хендерсону. Нью-Йорк был главным центром индустрии развлечений, и артисту сделать себе карьеру там было легче, чем где бы то ни было. К тому же джазмены западных штатов завоевали к тому времени репутацию более умелых исполнителей «горячей» музыки, чем их нью-йоркские коллеги, все еще проявлявшие некоторую робость. Это создавало дополнительные возможности для привлечения таких музыкантов, как Армстронг. И Лил, и сам Луи надеялись, что выступления с оркестром Хендерсона будут хорошей рекламой, сделают имя Луи известным. Поэтому, не долго думая, они собрались и поехали на Восток.

Нью-Йорк по всем статьям был неплохим местом для негритянского эстрадного артиста. Танцевальный бум продолжался. Уже четыре года, как действовал «сухой закон», и напиться в «speakeasies» — баре, где незаконно продавали спиртные напитки, — считалось пикантным приключением. Новая «горячая» музыка вошла в моду. Особым шиком у молодежи считалось сходить в кабаре, выпить и потанцевать. К ее услугам в одном только Манхаттане насчитывалось около двух с половиной тысяч «speakeasies», кабаре и ресторанов, в которых шла подпольная торговля алкоголем. Во многих из них играли музыкальные ансамбли. Наиболее известные из этих заведений находились на Бродвее— в районе Таймс-сквер и в Гарлеме — в районе Леннокс и 7-й авеню, где они занимали несколько кварталов по обеим сторонам 135-й улицы. «С самого начала джаз и ночной клуб стали синонимами», — писала в 1930 году «Нью-Йорк таймс» .

Кроме ночных клубов музыкантов обеспечивали работой еще и танцзалы. Поскольку музыка должна была звучать там непрерывно, их владельцы обычно нанимали сразу два оркестра. Согласно данным комиссии граждан города Нью-Йорка, члены которой проявляли озабоченность аморальностью «медленного джаза, темп исполнения которого уже сам по себе поощрял чувственные и извращенные движения в танце», общий доход двухсот тридцати восьми танцзалов Манхаттана ежегодно превышал пять миллионов долларов .

«New York Times Sunday Magazine», Mar. 2, 1930.

«New York Times», Sept. 22, 1924.

По мнению комиссии, танцзалы способствовали распространению «распущенности и пьянства». Однако они в то же время играли и важную положительную роль, создавая благоприятные условия для развития джаза, поскольку давали работу сотням музыкантов и были тем самым местом, где новая «горячая» музыка получала свое дальнейшее развитие.

Другим районом, привлекавшим молодых негритянских артистов эстрады, был Гарлем. Построенный в XIX веке в северной части острова Манхаттан, он вначале был богатым пригородом, где жили лишь довольно состоятельные люди. На рубеже XIX и XX веков Гарлем захлестнула волна спекуляций недвижимым имуществом, в ходе которых многие его владельцы разорились. В отчаянии они начали перегораживать роскошные квартиры и сдавать их внаем жильцам-неграм. К 1920 году Гарлем превратился в негритянский анклав. Обитатели Гарлема, как и жители негритянских районов Чикаго и других американских городов, были выходцами из южных штатов. В те годы Гарлем вовсе не был районом трущоб. Напротив, чистые широкие улицы, засаженные деревьями, новые жилые дома делали его лучшим негритянским районом во всех Соединенных Штатах. Он привлекал к себе негров среднего класса не только из самого Нью-Йорка, но и из других городов Америки и даже из-за рубежа. «К началу 1920-х годов, — пишет Джилберт Ософски, — практически все основные негритянские институты переехали из кварталов Даунтауна в Гарлем» . Особенно многочисленную группу его жителей составляли представители негритянской интеллигенции, деятели культуры и искусства, которые выпускали небольшие журналы, создавали театральные труппы и ночи напролет спорили о том, каким образом улучшить положение негров. В период между первой мировой войной и кризисом 1923 — 1930 годов воздух Гарлема был напоен оптимизмом. Американские негры выпрямляли спину, и многие из них считали, что именно артисты и интеллектуалы помогут им подняться со дна социальной пирамиды, на котором они всегда находились. Это было время «Черного Ренессанса», как его назвали позже, столицей которого был Гарлем, превратившийся в своего рода Мекку для всех негров, где бы они ни проживали.

Osofsky G. Harlem: The Making of a Ghetto, p. 121.

Приезд каждого нового негритянского артиста был очень выгоден негритянским импресарио. Негры, а также белые интеллектуалы верили в то, что, несмотря на расовое неравенство, душа негра свободна, экспрессивна и потому он

является носителем многих ценностей, которыми мог бы поделиться с белыми. Когда-то в ночные заведения для цветных ходили исключительно для того, чтобы выпить, послушать музыку и заняться любовью. Тогда эти места считались не очень приличными, и посещения их стыдились. Теперь на негритянских джазменов и исполнителей блюзов смотрели не просто как на экзотических эстрадных артистов, но как на хранителей народных музыкальных традиций, и поэтому каждый визит в места развлечения для цветных стал своего рода культурным мероприятием. Люди из самых приличных слоев общества могли смело идти в Гарлем, не опасаясь осуждения. Негритянская эстрада все больше входила в моду.

Разумеется, в Нью-Йорке, так же как и в Чикаго, во всех этих заведениях, кроме некоторых, расположенных в Гарлеме, строго соблюдалась сегрегация. Так, на Бродвее все клубы предназначались исключительно для белых, в то время как многие из выступавших там артистов были неграми. Такие же правила действовали и в лучших кабаре Гарлема, хотя изредка негритянской знаменитости разрешалось занять столик где-нибудь в уголке, подальше от глаз остальной публики. С другой стороны, существовала целая сеть чисто негритянских клубов, куда иногда приходили белые, интересовавшиеся новой джазовой музыкой. И, наконец, в Гарлеме к услугам негров были крупные кинотеатры с аттракционами — «Линкольн», «Лафайет» и еще несколько, поменьше.

То были прекрасные для музыкантов годы: публика щедро сорила деньгами, у них не было недостатка в работе. Так, «Дюк» Эллингтон и его друзья обосновались в открытом ими кабаре под названием «Кентукки-клаб». Как писал журнал «Вэрайети», «в это заведение можно было завернуть в любое время, чтобы немного поразвлечься и потанцевать…» . В «Коттон-клаб», одном из самых богатых кабаре Гарлема, выступали Сидни де Пари, Уолтер Томас, Деприст Уиллер и вечный странник Дэвид Джонс. Все они со временем стали известными джазменами. В «Коннис-Инн», расположившемся в подвальном помещении дома, который примыкал к зданию кинотеатра «Лафайет», играл оркестр Леруа Смита. Каждый вечер местная радиостанция транслировала оттуда две музыкальные программы.

«Variety», Jan. 21, 1925.

Все эти и другие местные оркестры, как выяснил по приезде Армстронг, играли вовсе не в том стиле, что ансамбль Оливера и другие исполнители подлинного джаза. Их репертуар состоял в основном из аранжировок обычной танцевальной музыки, которым они пытались придать джазовое звучание с помощью

отдельных заимствованных у джаза приемов. Попытки исполнять соло «горячо» чаще всего оказывались неудачными. Музыканты Нью-Йорка и других городов восточного побережья, конечно, знали о существовании «горячей» музыки, но пришла она к ним не из Нового Орлеана, а из западных штатов, и они только еще учились ее исполнять. В Нью-Йорке и его окрестностях играть джаз умела лишь кучка музыкантов — выходцев из Нового Орлеана, белых и негров, а также небольшое число негритянских исполнителей, научившихся новой музыке в Чикаго у работавших там новоорлеанцев. Более многочисленной была группа белых музыкантов, которые, хотя и были знакомы с записями Оливера, в основном все еще подражали манере игры «Original Dixieland Jazz Band». Только с приездом Армстронга у музыкантов Нью-Йорка появился пророк джаза.

Глава 11

ФЛЕТЧЕР ХЕНДЕРСОН

Уже к 1926 — 1927 годам оркестр Хендерсона достиг такого успеха, что по праву считался одним из наиболее ярких коллективов того времени. Его роль определялась двумя основными достижениями. Первое состояло в том, что в период между 1923 и 1926 годами Хендерсон вместе с аранжировщиком и музыкальным руководителем оркестра Доном Редменом разработал главный принцип исполнения музыки биг-бэндами, который действует и по сей день. Редмен был маленьким, добрым и отзывчивым человеком, которого очень любили все без исключения музыканты. К сожалению, он так и не добился того успеха, которого, по всеобщему мнению, заслуживал. Редмен рос вундеркиндом — говорили, что в три года он уже играл на трубе. Он изучал теорию музыки в колледже «Сторер» и других учебных заведениях. В 1923 году Редмен приехал в Нью-Йорк и год спустя поступил в оркестр Хендерсона в качестве саксофониста. Хотя Хендерсон сам был великолепным аранжировщиком, он постепенно переложил на плечи Редмена всю композиторскую работу, сделав его музыкальным руководителем оркестра. Скорее всего, Хендерсон и Редмен вместе разработали принцип разделения биг-бэнда на группу саксофонов и группу медных духовых и их противопоставления друг другу. Суть предложенной ими модели состоит в том, что в то время, как одна группа держит мелодическую линию, другая подчеркивает мелодию короткими ритмическими фигурами. При этом музыкальная тема непрерывно переходит не только от группы к группе, но и от группы к солистам. Все танцевальные оркестры эры свинга играли по этой модели.

Не менее важным было и другое достижение оркестра: музыканты Хендерсона доказали, что даже большие коллективы, исполняя аранжированную музыку, могут свинговать. Правда, когда в 1924 году в группу пришел Армстронг, оба эти открытия только назревали и оркестр свинговал нечасто.

Трудно назвать точную дату приезда Армстронга в Нью-Йорк. Принято считать, что это было где-то в сентябре 1924 года, поскольку 7 октября он вместе с Хендерсоном уже участвовал в сеансе записи. О дебюте Армстронга в составе оркестра написано много. Первая репетиция состоялась в гарлемском клубе,

принадлежавшем «Хэппи» Роуну, популярному в Нью-Йорке руководителю ансамбля. Армстронг, как всегда, выглядел совершеннейшим деревенщиной. Дон Редмен рассказывал, что Луи в те годы «был большим и толстым, вместо туфель носил ботинки с подковками на подошве, а из-под брюк у него выглядывали кальсоны» . Много лет спустя Хендерсон вспоминал, как новичок Армстронг, чувствуя на себе взгляды оркестрантов, с преувеличенным вниманием разглядывал ноты. «"В этот момент контрабас Эскудеро случайно упал на тромбон Чарли Грина. Грин моментально обернулся и завопил: „Ты зачем бьешь мою дудку, этак твою растак?!“ Позднее Луи говорил мне, что именно в тот момент он, глубоко вздохнув, сказал себе: „Все. Этот оркестр мне понравится“» .

Вот как вспоминает о том же времени сам Армстронг: "Распрощавшись с оркестром Оливера, я начал работать у Хендерсона. В первый раз я пришел к нему во время репетиции, которая проходила в Гарлеме, и сказал: «Здравствуйте, мистер Хендерсон. Я тот самый трубач, за которым вы посылали». На что он мне ответил: «Твоя партия лежит вон там». Это была «Minnetonka», первая пьеса, которую я играл в составе оркестра, исполняя партию третьей трубы.

Вы, конечно, знаете, что за народ музыканты, особенно в те времена. Они ничего тебе не скажут, но краем глаза каждый за тобой наблюдает. Я был новым человеком, и они поначалу игнорировали меня, ну а я делал вид, что не обращаю на них внимания. Но про себя сказал: «Ну погодите, сукины дети!» Каждый из этих парней был тогда фигурой— «Кайзер» Маршалл, да и другие тоже. У нас в Чикаго все было очень просто: вдохнул побольше воздуха и дуй что есть силы, покуда все не выдуешь. А тут мне говорят: «Вот твоя партия». Поначалу я прямо окостенел, да и они не знали, могу я играть или нет. Прошло две недели, а я все никак не мог освоиться. Но тут случился один вечерок в «Роузленде». Они хотели заполучить «Бастера» Бэйли — у них было место саксофона и кларнета, уж я-то знал, как Бэйли играет. Ну, тот пришел, и я вроде как в компании оказался — все сразу переменилось. Они тогда, помню, принялись за «Tiger Rag». После «Бастера» мне дали четыре хоруса. Чувствую, он меня подзаводит, ну и пошло дело. С того дня я и влез в оркестр" .

A11en W. C. Hendersonia, p. 125.

«Record Changer», July-Aug. 1950, p. 15.

Ibid.

История эта говорит о многом. Оркестранты Хендерсона лучше, чем Армстронг, умели играть с листа. Но гораздо важнее было то, что Армстронг стоял намного выше любого музыканта

Хендерсона в «горячей» игре. Более уверенный в себе человек на месте Армстронга воспользовался бы своим преимуществом и проучил коллег за их зазнайство. Но Армстронг был не таким. Он, напротив, потихоньку ушел в тень, не желая ничем выделяться. Даже когда Луи стал звездой эстрады и пользовался любовью поклонников джаза и уважением коллег-музыкантов, он и тогда не смог избавиться от застенчивости. Однажды, два года спустя, сидя в оркестровой яме Вандомского театра в Чикаго, он для разминки исполнил теперь уже забытую пьесу под названием «Little Stars of Duna, Call Me Home». «Я люблю разогревать свои отбивные вещичками вроде этой, — вспоминал Армстронг, — а они предложили мне тридцать пять долларов, чтобы я сыграл этот номер на сцене. Но я испугался» . Еще год спустя его уговорили, а может быть, просто заставили подняться на эстраду и вместе с Мэй Эликс спеть «Big Butter and Egg Man». Но у Армстронга все еще был страх перед сценой. Как пишет Эрл Хайнс, «он не чувствовал себя на эстраде свободно. Эликс знала о нерешительности Луи и отодвинула его на задний план» .

Армстронг был застенчив не только на сцене, но и в личной жизни. Жена ударника Затти Синглтона Мадж, брат которой, Чарли Крис, руководил оркестром на речных пароходах, так вспоминает о своих встречах с Луи: «Он был настолько робким, что мог спрыгнуть со сцены и удрать подальше, чтобы только не встречаться с девушками. Поскольку мой Чарли тоже играл на трубе, мне захотелось познакомиться с Армстронгом. Я представилась и начала что-то говорить, а он все время стоял с опущенной головой» . «Луи не очень-то полагался на свои силы, — говорила Лил. — Он был не уверенным в себе человеком» . Джо Глейзер, который в течение многих лет был менеджером Армстронга, рассказывал, что, когда он впервые встретился с Луи в Чикаго, тот удивил его своей стеснительностью. Уже после смерти Армстронга его последняя жена Люсилл говорила, что он «был тихим, сдержанным, всегда чувствовал себя неловко, когда ему говорили комплименты» .

Feather L. From Satchmo to Miles. New York, 1974, p. 32.

Dance S. The World of Earl Hines. New York, 1977, p. 49.

Материалы Института джаза.

Shapiro N., Hentoff N. Hear Me Talkin' to Ya, p. 101.

«Life», Apr. 15, 1966.

Но вот что парадоксально. Если какой-нибудь музыкант бросал Армстронгу вызов, приглашая его на соревнование, он не тушевался, как это можно было бы ожидать от не уверенного в себе человека, а, наоборот, выходил ему навстречу как разгневанный лев. Несмотря на всю свою застенчивость, Луи в

таких случаях делал все, чтобы победить соперника. Рассказывают немало историй о том, как в клубы, где бывал Армстронг, часто приходили трубачи, преисполненные решимости, по выражению профессионалов, «срезать» его. Говорят, сделать это пытались Джонни Данн, Фредди Кеппард и многие другие, а однажды сразу четверо молодых музыкантов играли, сменяя друг друга, чтобы заставить Армстронга сдаться. Но Луи никому не позволял себя «срезать», и, видимо, никому и никогда этого сделать так и не удалось. Он решительно отвечал на каждый выпад, переигрывая своего соперника, так что тому не оставалось ничего иного, как потихоньку спрятаться за чью-нибудь спину и незаметно исчезнуть из клуба. По словам Лил, стоило Луи рассердиться, и он начинал играть как одержимый. А рассердить его могло только одно — угроза поражения. Однажды, придя домой, он застал Лил за прослушиванием пластинки Реда Аллена, новоорлеанского трубача, которого какое-то время опекала фирма «Victor», надеясь сделать его конкурентом Армстронга. «"Минуту он стоял с сердитым выражением лица, — вспоминает Лил, — а потом улыбнулся и сказал: „Да, здорово играет“» .

Wi11iams M. Jazz Masters of New Orleans, p. 266.

Рассказ Армстронга о своей первой встрече с оркестрантами Хендерсона наглядно раскрывает основные черты его характера. Поначалу он держится в тени, стараясь ничем не выделяться. Но как только ему бросает вызов музыкант, который, как Луи прекрасно знал, уступает ему по всем статьям, он внезапно преображается. «Бастер» Бэйли был прекрасным инструменталистом и умел играть новую музыку, но ему было далеко до Армстронга. Почуяв конкуренцию, Армстронг моментально освободился от тех оков, которыми сам себя опутал, и с этого момента стал ведущим исполнителем оркестра. Как видим, его реакция была не совсем обычной. Чаще всего застенчивый человек, сталкиваясь с сильным соперником, совершенно теряется. Армстронг же в подобной ситуации реагировал совершенно иначе. Каждый брошенный ему вызов пробуждал в нем энергию, вызывал активность, и эта особенность характера оказала решающее воздействие на его игру и карьеру.

Армстронг очень быстро стал доминирующей фигурой в оркестре Хендерсона. Хотя все музыканты его любили и пытались ему подражать, он никогда не чувствовал себя в коллективе по-настоящему свободно. Надо сказать, что в оркестре совершенно отсутствовала дисциплина. Инертный Хендерсон был не в состоянии призвать к порядку своих музыкантов, которые любили предаваться веселью, чрезмерно увлекались спиртными

напитками, а некоторые просто пьянствовали и даже позволяли себе нетрезвыми выходить на эстраду. Все они были о себе весьма высокого мнения и считали себя важными персонами. Многие зарабатывали больше семидесяти пяти долларов в неделю — по тем временам это были большие деньги — и тратили их на дорогую одежду и шикарные автомобили. Простому, непосредственному парню, каким был Армстронг, они казались слишком самоуверенными и напыщенными. Кроме того, ему не нравилось, что многие из оркестрантов Хендерсона относятся к делу спустя рукава. В 1967 году Армстронг рассказывал репортеру Лэрри Л. Кингу: «Эти парни не столько играли, сколько дурачились и пьянствовали. Что касается меня, то я всегда крайне серьезно относился к моей музыке» . Армстронг вырос в барах, и его не прельщала ни экзотика «speakeasies», ни ночные застолья. По словам ударника оркестра «Кайзера» Маршалла, «Луи почти никуда не ходил. Он много работал и копил деньги» .

Кроме того, Армстронг привык к тому, что его постоянно кто-то опекает, будь то Оливер или кто-нибудь еще. Хендерсон же не мог позаботиться даже о себе. Конечный крах его музыкальной карьеры нельзя объяснить ничем иным, кроме как редкой пассивностью. Пока Лил была в Нью-Йорке, она оказывала Луи необходимую ему психологическую поддержку. Однако несколько месяцев спустя ей пришлось уехать в Чикаго, чтобы ухаживать за больной матерью. Одним словом, обстоятельства сложились таким образом, что Армстронг чувствовал себя довольно неуютно. Но все испытываемые Армстронгом неудобства никак не отражались на его музыке. Основным местом работы ансамбля Хендерсона был танцзал «Роузленд», но время от времени оркестр выезжал на гастроли по городам Новой Англии, Пенсильвании и других штатов, а также выступал в театрах и на вечеринках. Если в «Роузленде» аудиторию составляли исключительно белые, то среди театральной публики и на вечеринках всегда было много негров, и очень скоро музыканты оркестра, в том числе и Армстронг, стали хорошо известны белым и особенно цветным любителям музыки. В январе ведущая негритянская газета Нью-Йорка «Амстердам ньюс» писала: «"Нашу молодежь не убедить в том, что кто-то на свете может сравниться с Флетчером Хендерсоном и его оркестром, выступающим в „Роузленде“» . В апреле другая негритянская газета, «Нью-Йорк эйдж», опубликовала очерк, в котором оркестр назван одним из трех лучших негритянских коллективов страны . Автор перечисляет музыкантов оркестра и среди них называет «Левиса Армстронга». А осенью «Вэрайети» писал, что «популярный в Гарлеме оркестр Флетчера Хендерсона, выступающий как в кабаре, так и на

танцах, отправился на гастроли по восточным штатам, во время которых он даст концерты в танцзалах различных городов» .

«Harper's», Nov. 1967.

Hodes A. Selections from the Gutter, p. 85.

«Amsterdam News», Jan. 28, 1925.

«New York Age», Apr. 4, 1925.

«Variety», Sept. 16, 1925.

Из всех этих газетных сообщений ясно, что у Армстронга не было пока постоянной аудитории и верных поклонников ни среди негров, ни среди белых. Джону Хэммонду в детстве довелось неоднократно слышать игру Хендерсона, поскольку садовник его родителей, приходившийся родственником управляющему «Роузленда» Луи Дж. Брекеру, часто тайком проводил Джона в танцзал. По словам Хэммонда, музыка, исполнявшаяся оркестром, производила на него неизгладимое впечатление, но он не помнит, чтобы Армстронг чем-нибудь выделялся среди других оркестрантов. Признание публики пришло к Армстронгу несколько позже, но молодым музыкантам, особенно негритянским, его талант уже тогда внушал благоговение. «Бастер» Бэйли вспоминал: «Когда Луи приехал в Нью-Йорк, он произвел там такой же фурор, как в свое время в Чикаго. Он всегда оказывал огромное влияние на музыкантов, которым доводилось слышать его игру» . А вот что говорит трубач Рекс Стюарт: «Армстронг буквально потряс город. Я вместе со всеми был в восторге от его игры. Я пытался ходить как он, говорить как он и даже есть и спать, как это делал Армстронг. Я купил себе пару огромных полицейских ботинок, которые обычно носил Луи, часами простаивал около его дома в надежде, что он выйдет и я смогу его увидеть» . «Кайзер» Маршалл, говоря об одном очень неплохом тромбонисте, Джимми Хэрристоне, который позднее был принят в оркестр Хендерсона, отметил: «Он сходил с ума от Армстронга и пытался на тромбоне, играя вторую партию, делать все то же самое, что Луи делал на корнете и трубе» .

Влияние Армстронга на коллег-музыкантов стало заметным еще в Чикаго, но в оркестре Оливера ему редко приходилось исполнять соло, хотя главную тему, а возможно, и соло он, видимо, гораздо чаще играл в «Линкольн-гарденс», а не в студиях звукозаписи. Совсем по-другому складывалась его судьба в ансамбле Хендерсона. Не в каждой записи, сделанной этим ансамблем, звучит соло Армстронга. Больше того, почти каждая четвертая пластинка была записана вообще без его участия, поскольку не в каждой пьесе требовалась третья труба. И все же ведущим исполнителем оркестра был именно он. Примерно в половине всех записей (кроме тех, быть может, которые делались

в последние дни его работы в оркестре) Армстронг играет соло. Видимо, еще чаще он солировал во время выступлений ансамбля в «Роузленде», куда белые музыканты приходили специально ради Армстронга, а также во время концертов в театрах и клубах Гарлема, где его могла слушать негритянская публика.

Shapiro *N., Hentoff N. Hear Me Talkin' to Ya, p. 206.*

Ibid.

Ibid., p. 213.

К счастью, оркестр Хендерсона довольно часто, два-три раза в месяц, приглашали в студии звукозаписи. Обычно во время каждого сеанса записывалась пара пьес. Таким образом, ежемесячно выходило до полдюжины пластинок. Первая запись, в которой принял участие Армстронг, состоялась 7 октября 1924 года. К этому времени он проработал у Хендерсона всего лишь две недели. Были сделаны записи двух совершенно бездарных пьес — «Manda» и «Go 'Long Mule», не имеющих абсолютно никакого отношения к джазу. Да и сам оркестр в ту пору еще не был джаз-бэндом. Другое дело Армстронг, который уже тогда играл настоящий джаз. Его соло в пьесе «Go 'Long Mule» неоспоримо доказывает, что в своем умении исполнять джазовую музыку он шел намного впереди всех остальных музыкантов оркестра, а возможно, впереди всех джазменов тех лет.

Эта пьеса была своего рода новинкой. Композиционно она состояла из нарочито банальных мелодических фигур, и среди них — невероятно избитое трио труб, которое по замыслу автора должно было звучать как музыкальная сатира на деревенских простаков. В середине этой довольно неуклюжей пародии Армстронг внезапно взрывается бурным соло, продолжительностью в шестнадцать тактов, которое не имеет ничего общего с комическим настроем всей остальной пьесы, но зато спасает ее от полного забвения. Первые шесть тактов представляют собой три фразы, по паре тактов. Каждая начинается с трех настойчиво повторяемых четвертных нот, исполняемых, как мне кажется, с небольшим опережением граунд-бита. Именно эти упрямо звучащие четвертные и делают соло исключительно энергичным. Вслед за группами четвертных следуют более сложные в ритмическом отношении фигуры, состоящие в основном из быстрых восьмых с точкой и шестнадцатых. В результате возникает эффект трех маленьких построений «вопрос — ответ», трех коротеньких бесед, где короткие ноты звучат как комментарий к долгим четвертным перед ними. Это соло свидетельствует о склонности Армстронга выстраивать последовательность контрастирующих друг с другом мелодических фигур. Такой архитектурный прием очень типичен

для его исполнительской манеры и является одной из ее характерных особенностей.

В седьмом и восьмом тактах Армстронг использует прием, о котором мы уже говорили, — свободное вращение битовой фигуры. Си-бемоль, которым начинается эта фигура, он, судя по всему, хотел было сыграть в седьмом такте. Однако это место оказывается занятым предыдущей фигурой, и, чтобы как-то втиснуть это си-бемоль, он исполняет конец фигуры со смещением на один бит, что, впрочем, не портит ее звучания. В восьмом такте он нагоняет ритм и готовится начать второй восьмитакт. Во второй половине соло Армстронг несколько отходит от жесткой схемы, которой он придерживался в первой его части, что позволяет ему избежать монотонности звучания. Но в принципе все соло построено по единой схеме, и его вторая часть воспринимается как продолжение рассказа, начатого в первой части. Если не считать срыва в момент вращения битовой фигуры, можно сказать, что соло удалось. Раскованное, пружинистое, оно звучит свежо, даже дерзко.

Позднее в том же месяце была сделана запись пьесы «Copenhagen», в которой Армстронг, исполняя короткое соло, снова демонстрирует свою способность к импровизации. Его выходу предшествует блюзовая мелодия, которую играет трио кларнетов. Вслед за ними вступает Армстронг. В характерной для блюзов манере он делит свои двенадцать тактов на три группы, начиная соло с короткой фигуры, продолжительностью примерно в один такт, где развивает тему кларнетов. Но если в партии кларнетов мелодическое движение направлено только по нисходящей, Армстронг исполняет то нисходящие, то восходящие мелодические построения. Вместо того, чтобы развивать мелодию в каком-то одном направлении — вверх или вниз, — как это делал бы другой, менее одаренный импровизатор, он снова и снова меняет направление движения мелодической линии. И опять Армстронг противопоставляет свои фигуры друг другу. Вслед за этим он исполняет более сложный мелодический отрезок, которым заполняет четыре такта следующего раздела хоруса. Вторые четыре такта он начинает с повторения фигуры, которой начинал первый раздел, позволяя себе лишь небольшие отклонения в мелодии, соответствующие смене гармоний. Затем снова следует более сложная фигура, в которой исполнитель как будто раскрывает сказанное им ранее. В третьем разделе Армстронг отходит от собственной схемы, чтобы использовать характерную для этой части блюзового хоруса фигуру, которую он начинает с «блюзового» седьмого тона, как это часто делают исполнители блюзов. Конечно, мы сейчас говорим не о сложной

архитектуре крупного музыкального произведения, а о крошечных музыкальных построениях. Тем более показательно, что, имея в своем распоряжении ничтожное количество музыкального материала, Армстронг умудряется создать изящную, умную музыкальную композицию.

Обращая столько внимания на свойственное Армстронгу обостренное чувство музыкальной формы, каким обладали лишь немногие исполнители джаза, мы не должны забывать и о том, что в первую очередь он был знаменит своим свингом. Возьмем, например, его соло в «Shanghai Shuffle», одной из тех псевдовосточных, псевдоэкзотических пьес, которые пользовались тогда огромной популярностью. Армстронг исполняет в ней два хоруса, используя при этом плунжерную сурдину. В течение первых восьми тактов он играет одну-единственную ноту, повторяя ее двадцать четыре раза. Он строит не кафедральный собор, а всего лишь загоняет в землю колышки для палатки. Главная ритмическая фигура состоит из коротких, резких восьмушек, причем в каждом такте акцентируются первая и третья доли. Звуки эти неравнозначны. Первый исполняется точно в соответствии с метром и служит как бы опорной отметкой. Второй — с небольшим опережением метра и широким, быстрым вибрато в конце, что усиливает интенсивность его звучания. Каждый последующий звук фигуры исполняется не так, как предыдущий, что достигается либо с помощью специфических приемов колорирования, либо путем их свободного расположения относительно граунд-бита. Вся прелесть соло как раз и состоит в этих непрерывно возникающих контрастах, как будто Армстронг медленно поворачивает алмаз и каждая грань вспыхивает новым блеском. И все-таки, если бы он играл все восемь тактов строго по этой схеме, мелодия показалась бы нам однообразной. Чтобы избежать монотонности, Армстронг как бы кладет на музыкальную ткань яркие, легкие мазки в виде быстрых вспомогательных звуков, что позволяет избежать статичности мелодического развития.

В своем соло в пьесе «How Come You Do Me Like You Do» Армстронг вновь использует прием свободного варьирования мелодии относительно граунд-бита, что придает ей пружинистость, создает эффект «раскачивания» звуковой массы. Он ни разу не отклоняется далеко от основной мелодической темы, делая время от времени исключение для своих любимых «блюзовых» тонов. (Блюз всегда был близок его сердцу.) Открывающий соло звук приходится на четвертую долю предыдущего такта, точнее — чуть раньше этой доли. Продолжительность следующих двух звуков, казалось бы,

одинакова, на самом же деле первый из них исполняется с едва заметной задержкой за счет ускорения второго. В такой манере играется все соло. С помощью обычной нотации транскрибировать все эти ритмические тонкости просто невозможно. Но даже если бы кому-нибудь и удалось это сделать, ни один музыкант не смог бы сыграть такую партию по нотам. Это можно сделать только по наитию.

Армстронг записал с оркестром Хендерсона около пятнадцати сольных партий. Все они достойны внимания, но особенно большой интерес представляет его соло в пьесах «Bye and Bye», «Money Blues» и «Shanghai Shuffle». Однако лучшая его запись — это, конечно, «Sugarfoot Stomp». Фактически это не что иное, как вариант пьесы Оливера «Dippermouth Blues», ставшей к тому времени уже классикой джаза. Как вспоминает Редмен, Армстронг привез с собой в Нью-Йорк ноты ведущих партий некоторых исполнявшихся ансамблем Оливера пьес и попросил его сделать их аранжировки. Редмен, который, разумеется, был знаком с грампластинками Оливера, остановил свой выбор на «Dippermouth Blues». Обычно в его обработках мелодия развивается нервными рывками, переходя от одной группы инструментов к другой. На этот раз Редмен написал очень простую, спокойную аранжировку, подчеркнуто подражая при этом новоорлеанской манере. Несколько хорусов специально аранжированы таким образом, чтобы их звучание напоминало игру новоорлеанского оркестра. Три кларнета исполняют как бы парафраз классического хоруса Джонни Доддса из «Dippermouth Blues». Если же говорить о записи в целом, то, на мой взгляд, в ней впервые оркестр Хендерсона от начала до конца играет в стиле свинг. Такого же мнения, кажется, придерживалась и публика. «Эта пластинка, — говорил Дон Редмен, — сделала имя Флетчера Хендерсона известным всей стране» . В течение целых десяти лет фирма «Columbia» продолжала тиражировать эту запись.

Allen W. C. Hendersonia, p. 134.

Наивысшим достижением Армстронга следует считать, конечно же, исполнение им хорусов Оливера. Именно они позволяют увидеть, насколько превзошел ученик своего учителя. В отличие от Оливера, который использовал плунжерную сурдину, Армстронг играет с обычной. Благодаря этому звучание трубы приобретает хрустальную чистоту и достигается гораздо больший контраст с игрой поддерживающих ее саксофонов. Оркестр Хендерсона исполняет песню в довольно жизнерадостной манере, но, как я уже говорил, Армстронг всегда с большой охотой обращался к блюзовому звукоряду, поэтому, несмотря на

общее веселое настроение пьесы, в его соло слышатся грустные «блюзовые» нотки. Так же, как и Оливер, он начинает сольную партию с третьей «блюзовой» ступени, однако Армстронг гораздо свободнее варьирует ее высоту. У Оливера третья ступень довольно устойчива, и он интонирует ее с помощью плунжерной сурдины, извлекая квакающий звук «ва-ва». Армстронг играет с обычной сурдиной, которая прочно фиксируется на инструменте. Он не может менять высоту тона так, как это делает Оливер, поэтому добивается того же эффекта тем, что интонирует третью «блюзовую» ступень, играя с «подъездом»: то берет звук чуть ниже и затем плавно «входит» в него, то понижает его в конечной фазе. Во втором хорусе настроение грусти нарастает. Охваченный ею Армстронг, начиная с десятого такта, использует граул-эффекты (вообще-то он делал это довольно редко), чтобы выразить усиливающееся чувство печали. Это великолепная блюзовая игра.

Мелодическая линия соло сравнительно проста, и, видимо, поэтому Армстронг избирает для нее несложный ритмический рисунок, хотя, как и всегда, воспроизводимые им звуки не совпадают с метрическими долями. Так, в третьем такте он начинает исполнение второго звука со значительным опозданием относительно метра и, чтобы компенсировать эту задержку, делает его заметно короче. Ну и, конечно, в соответствии с джазовой манерой, один из звуков каждой пары, приходящихся на долю, Армстронг тянет дольше за счет другого, причем каждую ритмическую долю он делит более неравномерно, чем Оливер.

В целом получилась неплохая запись, и Оливеру, который в то время работал в Чикаго, наверное, обидно было узнать, что его собственная, столь любимая им пьеса благодаря прекрасному исполнению оркестра Хендерсона и Армстронга стала бестселлером. Не прошло и года, как Оливер с несколько измененным составом оркестра сделал новую запись той же пьесы, но под другим названием. На этот раз в его игре чувствуется какая-то напряженность. Возможно, это следствие заболевания десен, но не исключено, что она вызвана стремлением Оливера нагнать ушедшего вперед ученика.

На примерах соло в «Froggie Moore» и в других пьесах, которые Армстронг исполнял еще в свою бытность оркестрантом Оливера, мы уже говорили о его способности придавать мелодии пружинистость, привносить в джазовую музыку тот стиль исполнения, который мы называем свингом. Однако в записях Армстронга, сделанных им вместе с Оливером, еще чувствуется определенная скованность. Может быть, на него давил авторитет руководителя оркестра, а возможно, Армстронг сдерживал свои порывы, стараясь не удаляться слишком далеко от первоначально

заданной мелодической линии. Играя с Хендерсоном, Армстронг постоянно отходил от главной темы и творил собственную мелодию. Часто Луи достигал этого, играя парафраз первоисточника, как, например, в пьесе «How Come You Do Me Like You Do», но иногда, отталкиваясь от исполняемого им произведения, он создавал и совершенно новые, оригинальные мелодии. Его импровизаторский талант поражает. Исполняемые им соло воспринимаются как нечто единое, целое, составные части которого перекликаются друг с другом, напоминая эхо, — в форме вопросов и ответов.

Этот талант Армстронга сразу же заметили другие джазмены. Садхолтер и Эванс в своем исследовании творчества Бейдербека цитируют одно высказывание корнетиста Эстена Спарриера, друга «Бикса»: «Луи обладал способностью с ходу выдать соло из тридцати двух взаимно производных тактов, все музыкальные фразы которого соотносились друг с другом. В этом отношении, — говорит Спарриер, — он ушел далеко вперед по сравнению с другими корнетистами… „Бикс“ и я сам, мы оба считали Армстронга создателем метода коррелированного хоруса: играются два такта, затем два производных от них, получаете четыре, на основе которых вы играете еще четыре такта, производных от четырех первых, и так далее до конца хоруса. Секрет метода очень прост: исполняется серия производных друг от друга музыкальных фраз» .

Садхолтер и Эванс указывают на «Go 'Long Mule» как на конкретный пример использования Армстронгом этого метода. Однако мне кажется, что в этой пьесе нет коррелированного хоруса, поскольку два вторых такта вовсе не производны от двух первых, а четыре последующих — от четырех предшествующих. Я считаю, что в «Go 'Long Mule» Армстронг исполняет просто серию следующих друг за другом музыкальных фраз. Корреляция была лишь одним из способов построения им своих хорусов. (Прекрасным примером коррелированного хоруса, как его понимает Спарриер, может служить соло Бейдербека в «Singing the Blues».) В то же время замечания Спарриера свидетельствуют о том, что музыканты, в том числе и столь ярко одаренные, как Бейдербек, внимательно изучали творчество Армстронга.

Тем временем Армстронг делает следующий шаг, который имел огромные последствия для его музыкальной карьеры, а значит, и всей истории джаза: он начал выступать с оркестром Хендерсона как певец. Сейчас трудно установить, когда впервые Луи стал петь. Возможно, еще ребенком, в церкви. «Когда мне было десять лет, — вспоминает Армстронг, — мать брала меня в церковь, где я пел в хоре» . В течение ряда лет он пел со своим

квартетом на улицах Нового Орлеана. Но никаких других сведений о том, что он где-нибудь пел, у нас нет. Однажды Армстронг бросил такую фразу: «Это все, что мне удалось спеть, до того момента, пока я не пришел в оркестр Хендерсона» . К сожалению, можно только гадать, что же он имел в виду. Не исключено, что Армстронгу приходилось петь в хонки-тонкс его родного города, хотя никакими данными на этот счет мы не располагаем. Сомнительно, чтобы он пел с оркестром Оливера в «Линкольн-гарденс», где выступало немало профессиональных певцов, или с Олли Пауэрсом, который сам был певцом. Ясно одно: Армстронгу нравилось петь и он хотел петь. Много лет спустя он сказал в одном из интервью следующее: «Флетчер никогда не „вскрывал“ меня, как Оливер. Он имел в своем оркестре мильонный талант, но ему и в голову не приходило дать мне что-нибудь спеть. Я говорил: „Дай мне спеть“, а он говорил: „Нет, нет“. Он все держал меня за трубача и вот тут-то и упустил свой шанс…» . Честно говоря, мне трудно поверить, что Армстронг мог быть так настойчив, не имей он уже профессионального певческого опыта.

Ударник «Кайзер» Маршалл рассказывает, что Армстронг начал петь с оркестром совершенно случайно. По четвергам в «Роузленде» устраивалось нечто вроде любительского представления, что было довольно распространенным в те годы видом развлечения. Из-за этого оркестр заканчивал свое выступление пораньше, сокращая его на целое отделение. «Однажды мы уговорили Армстронга выйти на сцену, — говорит Маршалл, — и спеть „Everybody Loves My Baby, But My Baby Don't Love Nobody But Me“. Он пел и подыгрывал себе на трубе… Публика пришла в восторг и с тех пор каждый четверг требовала, чтобы Луи пел» . Может, это было так, а может, иначе. Хендерсон вспоминает: «Примерно недели через три после прихода Армстронга в наш оркестр он попросил разрешения спеть сольный номер. Вначале я не очень-то понимал, как можно петь с таким голосом, как у Луи, но в конце концов дал согласие. Он был великолепен. Все оркестранты полюбили его пение, а публика — так та вообще сходила с ума. Я думаю, это было его первое публичное выступление как певца. Во всяком случае, я уверен, что с оркестром Оливера он ни разу не пел» .

Sudhalter R. M., Evans Ph. R. Bix, Man and Legend, p. 100-101.

Jones M., Chilton J. Louis. London, 1971, p. 208.

Ibid., p. 211.

Из радиоинтервью «Луи Армстронг рассказывает о Луи Армстронге».

Hodes A. Selections from the Gutter, p. 83.

«Record Changer», July-Aug. 1950, p. 15.

Но, несмотря на такие заявления, Хендерсон никогда не воспринимал всерьез Армстронга-певца. Только на одной пластинке, сделанной с участием оркестра Хендерсона, мы можем услышать голос Армстронга. В самом конце пьесы «Everybody Loves My Baby» он прокричал несколько фраз. Фактически мы не знаем, как часто Армстронг пел под аккомпанемент оркестра Хендерсона. Видимо, это случалось не так уж редко, потому что он поверил в свои силы, а главное, убедился в том, что простая публика аплодирует ему за пение гораздо громче, чем за игру на трубе. Если музыканты-профессионалы ценили Армстронга прежде всего за джазовые хорусы, то любителям популярной музыки, приходившим в кафе, танцзалы и другие заведения, чтобы выпить, потанцевать и вообще хорошо провести время, больше всего нравилось его темпераментное пение. Необычная, захватывающая манера исполнения неизменно вызывала аплодисменты, требование повторить номер. Мы еще поговорим подробнее об этом ненасытном желании Армстронга сорвать как можно больше оваций. Пока ограничимся следующим заключением: в 1925 году застенчивый, не уверенный в себе молодой человек внезапно осознает, что людям нравится его пение. Нечего и говорить, что с этого момента он ловит каждую возможность петь со сцены. Это был переломный момент в его музыкальной карьере. Не прошло и пяти лет, как публика, да и сам Армстронг, стала воспринимать его не как замечательного джазового импровизатора, а как подыгрывающего себе на трубе певца. Выгоды, которые получил от этого Армстронг, были огромными. Потери, которые понес джаз, оказались не менее велики.

Глава 12

АРМСТРОНГ АККОМПАНИРУЕТ ИСПОЛНИТЕЛЯМ БЛЮЗА

К 1925 году мода на блюз достигла своего апогея. Наибольшей популярностью он пользовался, конечно, у негров, но слушали его и белые. Идея, что блюз — это крик отчаяния, вырвавшийся из горла поверженных во прах людей, имела какую-то мучительную притягательность для белых, особенно для тех, кто сострадал тяжкому положению негров. В артистическом мире, среди интеллектуалов стало почти правилом демонстрировать свое увлечение блюзом. К сожалению, наряду с большим интересом к блюзу публика часто проявляла полное непонимание истинной природы этого жанра. Верные представления о нем прекрасно уживались с ложными. Среди белых, за исключением немногих страстных почитателей блюза, мало кто мог отличить истинное от надуманного во всем том, что о нем говорили. Не намного лучше разбирались в блюзе и негры, разумеется, кроме тех, кто вырос в «глубине» южных штатов и имел возможность слышать настоящий блюз. Что же касается негров из средних классов, особенно тех, кто жил на Севере, — таких, как Редмен, Хендерсон и Эллингтон, — у них был такой же превратный взгляд на блюз, как и у белых. Неудивительно поэтому, что оркестры Хендерсона и Эллингтона играли массу пьес, выдаваемых за блюзы, которые на самом деле были не чем иным, как обычными популярными мелодиями, тексты которых в какой-то степени передавали колорит блюзовой лирики.

В 1920-е годы самыми популярными исполнителями блюза стали женщины. Записи блюза в мужском исполнении появились в основном только в 1930-х годах в связи с возрождением так называемого кантри-блюза, хорошо известного современной аудитории. В отличие от мужчин, которые в большинстве своем родились в деревне, не имели никакого образования и попали на эстраду прямо с хлопковых полей, женщины, исполнительницы, как правило, классического блюза, были опытными эстрадными артистками. Некоторые из них, например великая Бесси Смит, блистали разными талантами: они не только пели, но и танцевали, играли и вообще всячески развлекали публику. Они любили выступать непосредственно перед живой аудиторией — в театрах, кабаре, участвовать в уличных шоу. Но, кроме того, они много записывались на студиях грамзаписей. Исполнительницы

блюзов неплохо зарабатывали, лучшие из них получали за свои концерты довольно большие деньги. Только в 1925 году три наиболее прославленные певицы — Бесси Смит, Клара Смит и «Ма» Рейни — сделали около семидесяти записей. В том же году вышли пластинки многих других исполнительниц, что свидетельствовало о наличии большого спроса на такого рода музыку.

Иногда певицы делали грамзаписи со своими собственными инструментальными группами, сопровождавшими их во время гастролей по стране, но чаще всего для этих целей студия специально приглашала тот или иной ансамбль. Руководитель одного из наиболее известных негритянских оркестров в Нью-Йорке Флетчер Хендерсон имел богатый опыт аккомпанирования исполнителям блюзов. Светлокожий, с хорошими манерами, знающий свое дело, он был негром того типа, с которым белые сотрудничали охотнее всего, поэтому студии часто просили его обеспечить музыкальное сопровождение во время записи блюза. (Лишь много лет спустя стали возможными выступления смешанных оркестров, состоящих из белых и черных музыкантов. В те годы такое случалось крайне редко, даже в закрытых от посторонних глаз условиях студии звукозаписи.) Хендерсон, как правило, использовал собственных оркестрантов, благоразумно распределяя работу среди своих звезд. Но в 1924 — 1925 годах он имел исполнителя, который, можно сказать, вырос на блюзах. Я имею в виду Армстронга, которого Хендерсон чаще других брал с собой в студии. За те тринадцать-четырнадцать месяцев, в течение которых Армстронг работал с Хендерсоном, он участвовал в пятнадцати сеансах записей с различными певцами блюзов. Среди них были такие великие исполнительницы, как «Ма» Рейни, Трикси Смит, Клара Смит и несравненная Бесси Смит. (Только в январе — мае 1925 года он принял участие в семи сеансах с каждой из трех Смит.)

Мы не располагаем документальными свидетельствами, но Армстронгу почти наверняка и раньше приходилось аккомпанировать исполнителям блюза. Скорее всего, он занимался этим в «Матранге» и других хонки-тонкс, где блюз всегда считался основным номером программы. Певица Алберта Хантер, выступление которой было «гвоздем» шоу в кафе «Дримленд», рассказывала, что ей часто аккомпанировали и Оливер, и Армстронг.

Тем не менее иногда Армстронг не очень уверенно чувствовал себя в роли аккомпаниатора, и его сопровождение плохо сочеталось с мелодической линией певицы. Так, в декабре 1924 года Армстронг дважды делал запись вместе с Мэгги Джонс,

и каждый раз его филлы совершенно не гармонировали с вокальной партией. Казалось, он играет все, что взбредет в голову. Джонс была опытной эстрадной артисткой и немного умела петь в блюзовой манере, подражая при этом Бесси Смит. Скорее всего, Армстронгу досталась просто неудачная аранжировка. Но и в некоторых других записях его филлы звучат просто не к месту. Например, в пьесах «If I Lose, Let Me Lose» и «Anybody Here Want To Try My Cabbage» инструментальная вставка Армстронга, довольно приятная сама по себе, не имеет почти ничего общего ни с главной мелодической линией, ни с общим настроением песни.

Но когда Армстронг бывал в ударе, он аккомпанировал великолепно. Одним из лучших образцов его игры как аккомпаниатора может служить запись, сделанная 24 января 1925 года в студии фирмы «Columbia» вместе с величайшей исполнительницей блюзов Бесси Смит.

Бесси родилась в конце прошлого века. В детстве, которое прошло в городе Чаттануге, штат Теннесси, она пела в церкви и, конечно, постоянно слышала блюзы, рабочие песни и весь остальной музыкальный фольклор негров американского Юга. С девятилетнего возраста одаренная девочка уже выступала на улицах. Совсем еще подростком поступив в водевильную труппу, где работали «Ма» Рейни и ее муж, Бесси Смит отправилась в первую гастрольную поездку, а несколько лет спустя, не достигнув даже совершеннолетия, она уже выступала самостоятельно. В 1920 году, вслед за небывалыми успехами пластинки Мэми Смит «Crazy Blues», началось повальное увлечение блюзом. Появились свои поклонники и у Бесси. В 1923 году ее впервые приглашают на студию грамзаписей. Смит «открыл» Фрэнк Уокер, один из управляющих фирмы «Columbia», который, услышав однажды ее пение, был потрясен талантом молодой исполнительницы. Первая же запись Бесси «Down Hearted Blues» имела грандиозный успех: за шесть месяцев разошлось около 750 тысяч пластинок. После этого триумф следовал за триумфом, и вскоре она стала самой высокооплачиваемой в стране негритянской звездой эстрады.

Начавшийся в конце 1920-х годов экономический кризис, а также сильная конкуренция со стороны радио вызвали финансовый крах индустрии грамзаписи, и для Смит наступили трудные времена. Но Бесси не сдавалась. Одно время казалось, что дела ее стали поправляться, тем более что в 1937 году началось оживление в музыкальном бизнесе. 26 сентября во время гастрольной поездки по штату Миссисипи Бесси Смит погибла в автомобильной катастрофе. Говорили, что трагический

исход был вызван тем, что ее отказались принять в больницу для белых. А пока Бесси довезли до негритянского госпиталя, она истекла кровью. Но Крис Албертсон, автор прекрасной биографии Б. Смит, утверждает, что эта история выдумана. По его словам, Бесси немедленно доставили в больницу для негров, но состояние пострадавшей оказалось настолько тяжелым, что спасти ее оказалось просто невозможно.

Бесси Смит была женщиной бурных, плохо контролируемых страстей. Она страшно много пила. В Бесси непонятным образом сочетались жестокость и щедрость. Иногда ее охватывали приступы ярости, во время которых она буквально бросалась на людей. Безусловно, именно эмоциональная возбудимость делала таким волнующим ее пение. Низкий голос Бесси обладал неотразимой силой, великолепным тембром и выразительностью. Особенно удавались ей так называемые «блюзовые» тоны, которые она исполняла столь неистово, будто разрывалось ее собственное сердце. В слова самой заурядной, банальной песенки Бесси Смит могла вложить любые чувства: ярость и безысходность, гордость и презрение. Она умела передать любое настроение: безудержное отчаяние плачущей женщины в пьесе «Gimme a Pigfoot», глубочайшую скорбь покинутой в «Down Hearted Blues», холодное пренебрежение к отвергнутому мужчине в «You've been a Good Ole Wagon». Но чаще всего в ее песнях звучало презрение. Презрение к неверным мужчинам, ко всему свету, терзающее ее презрение к самой себе, которое, безусловно, было первопричиной ее пьяных вспышек ярости. Бесси никогда не сдерживала своих чувств, безжалостно обрушивая их на слушателей. Ее пение напоминало громовой раскат, и аккомпанировать ей, конечно же, было для Армстронга большой честью и в то же время серьезным испытанием.

Единственным, кто участвовал вместе с Армстронгом в этом сеансе записи, был музыкальный руководитель Смит, пианист Фред Лонгшоу. Это стало одной из причин успеха пластинки. Никто не мешал двум великим исполнителям, не ограниченным во времени и пространстве, свободно проявить свой талант, и оба они постарались полностью использовать предоставившуюся им возможность. Всего было записано пять блюзов, и каждый из этих номеров можно считать почти совершенством.

Довольно типичной для репертуара Бесси Смит была пьеса «You've been a Good Ole Wagon», которую, пожалуй, нельзя считать настоящим блюзом. Это просто песенка о несостоявшейся любви с довольно двусмысленным, даже циничным текстом. В этой пьесе, аккомпанируя Бесси Смит, Армстронг отказался от своей обычной манеры выкладываться до конца, демонстрируя

все, на что он способен. Пение Бесси говорило слушателям так много, что ему почти не надо было ничего добавлять. Армстронг понял это и играл очень просто, сдержанно, иногда ограничиваясь исполнением лишь одной ноты, интонируя ее с помощью сурдины. Совсем другой характер носит пьеса «Sobbin' Hearted Blues». Это уже настоящий блюз, и Смит недаром так широко использует здесь «блюзовые» тоны. Отказавшись на этот раз от сурдины, Армстронг также играет просто и строго, и, может быть, именно поэтому его сопровождению явно не хватает ярко выраженных блюзовых интонаций, которых ожидает слушатель. Например, довольно длинное вступление звучит у него чуть ли не как торжественный гимн, хотя и смягченный грустными нотками. В пьесе «Cold in Hand Blues» Армстронг снова использует сурдину, играя по-прежнему просто и целомудренно, ни разу не перебивая певицу. Очень интересен в этой записи его хорус, изобилующий «блюзовыми» тонами.

Особенно хороша пластинка с пьесой «Reckless Blues». Фред Лонгшоу аккомпанирует уже не на фортепиано, а на фисгармонии, чье своеобразное звучание напоминает то мурлыкание, то подвывание. Казалось бы, фисгармония не очень подходит для исполнения джазовой музыки, и тем не менее в этой пьесе она оказывается на месте. Ее меланхоличные звуки создают прекрасный фон для мощного голоса Бесси Смит, перекрывающего сопровождающие ее инструменты. Бесси, как она это часто делала, строит свою мелодическую линию вокруг третьей мажорной ступени, подходя к ней каждый раз как бы снизу; вначале она берет звук, высота которого несколько ниже предполагаемого тона, а затем с помощью глиссандо переводит его на уровень третьей мажорной ступени. С помощью этого приема и создается эффект «блюзовых» тонов. Армстронг мгновенно все это схватывает и уже в четвертом такте второго хоруса исполняет ярко выраженную третью «блюзовую» ступень, высоту звучания которой он, как и Смит, непрерывно варьирует. В следующем хорусе он снова в том же месте в течение целого такта тянет седьмую «блюзовую» ступень, то понижая, то повышая, снова понижая и опять повышая высоту тона. Его труба звучит только во время пауз в пении Бесси, ни разу не перебивая ее сольную партию. Все предельно просто, и эффект достигается исключительно за счет правильного выбора Армстронгом времени и места вступления. Особенно великолепны «ответы» Армстронга на фразы, спетые Смит в последнем хорусе. «Папочка!» — обращается к слушателям голос Бесси, и мы отчетливо слышим, как корнет отвечает: «Папочка!»

Подлинным шедевром серии является классический блюз У.

К. Хэнди «St. Louis Blues», который, безусловно, можно считать эталоном американской блюзовой музыки. Композиционно пьеса разработана довольно детально и тщательно, что вообще-то не типично для данного музыкального жанра, и представляет собою построение из двух блюзовых мелодий, между которыми вставлена еще одна связующая мелодия. Лонгшоу снова аккомпанирует на фисгармонии, а Армстронг играет просто и строго, используя обычную сурдину. Что же касается Бесси Смит, то она исполняет свою партию с такой ошеломляющей силой и так проникновенно, что, когда она медленно, с неподражаемой блюзовой интонацией тянет знаменитые слова «Feelin' tomorrow like I feel today», у слушателей мороз пробегает по коже.

В конце первого хоруса мы видим, насколько развито у Армстронга музыкальное чутье. Он начинает с довольно избитой нисходящей хроматической фигуры и тут же замечает, что Лонгшоу тоже использует весьма заштампованный прием, хотя и другого типа, — нисходящие аккорды. И тогда Армстронг моментально подстраивается под гармоническую схему Лонгшоу и нигде уже не нарушает ее. Для музыканта современной школы это не такая уж трудная задача, но во времена Армстронга мало кто из джазменов, не имевших, как правило, музыкального образования, мог сделать то же самое, особенно в тональности ре минор, в которой написана пьеса.

Совместные выступления Армстронга и Бесси Смит стали вершиной искусства исполнения блюза. Бесси находилась тогда в расцвете своих сил. Полностью раскрылись к этому времени и творческие возможности Армстронга. Не удивительно, что в один прекрасный день они создали подлинные музыкальные шедевры. Но достижения Армстронга как аккомпаниатора этим отнюдь не исчерпываются. В пьесе «Railroad Blues», где он аккомпанирует великолепной исполнительнице блюза Трикси Смит, Армстронг играет несколько впечатляющих филлов и отточенное как бритва соло. Участвовал он и в записи знаменитой «Ма» Рейни. Аккомпанируя ей вместе с другими оркестрантами Хендерсона, Армстронг не теряется среди них, и мы отчетливо слышим его музыкальные штрихи. Особенно выделяется его игра в пьесе «Countin' the Blues», где он исполняет свою партию, используя сурдину. Наглядным примером ритмических построений Армстронга может служить блюз «Jelly Bean Blues». В самом его конце и еще в одном месте корнеты играют состоящие из четвертных нот нисходящие хроматические фигуры, и мы отчетливо слышим, как Армстронг настолько отклоняется от метра, что кажется, будто он вообще играет совсем не то, что все остальные корнетисты. В прекрасной форме был Армстронг и во

время записи 25 апреля 1925 года с другой очень сильной певицей — Кларой Смит.

Фактически сразу же после приезда в Нью-Йорк Армстронг становится одним из наиболее часто приглашаемых аккомпаниаторов. Хендерсон был не единственным, кто использовал его в этих целях. Постоянное сотрудничество установилось у Армстронга с Кларенсом Уильямсом, энергичным, напористым новоорлеанцем, который к 1925 году стал таким же известным негритянским антрепренером, как Микни Джонс и Перри Брэдфорд. Уильямс родился неподалеку от Нового Орлеана. "Уже восьмилетним ребенком, — вспоминает он, — я почувствовал страстное желание играть на фортепиано. В моем родном городке этот инструмент был настолько редким, что мне приходилось вышагивать до пяти миль, чтобы удовлетворить свое желание. Я стал настоящим бичом всех владельцев фортепиано. Как только меня замечали, тут же раздавался крик: «Эй, запирайте скорее на ключ свои пианино. Сюда идет этот музыкальный клоп» .

«Record Research», Nov./Dec. 1956.

Со временем Уильямс переезжает в Новый Орлеан, где чистит ботинки и одновременно учится играть. Какое-то время он подрабатывает в городских публичных домах, а затем отправляется на гастроли в качестве танцора, выступая в паре с Армандом Пайроном. Вскоре они вместе начинают издательское дело. В разные годы Уильяме успел побывать управляющим различными клубами в Сторивилле — среди них «Пит-Лала-клаб» и «Биг-25». Уильяме написал несколько песен, и среди них «Brown Skin, Who For You?». В один прекрасный день он, к своему удивлению, обнаружил в почтовом ящике чек на 1600 долларов — авторский гонорар за музыкальные пьесы, выплаченный ему фирмой «Columbia». По тем временам это был целый капитал. Примерно в 1916 году Уильямс переезжает сначала в Чикаго, а затем в Нью-Йорк и открывает на Таймс-сквер собственное издательство. Поскольку популяризировать музыкальные произведения лучше всего с помощью пластинок, он начинает прокладывать себе дорогу в индустрию грампластинок, создавая студии грамзаписи. В течение 1920-х годов Уильямс организовал выпуск множества пластинок, выходивших под шестью различными фирменными знаками, наиболее известным среди которых был «Clarence Williams' Blue Five». Многие годы Уильямс оставался влиятельной фигурой в бизнесе грамзаписей. В 1931 году о нем писали как о самом крупном негритянском музыкальном издателе в стране. При этом вплоть до 1941 года Уильямс продолжал заниматься выпуском пластинок. Однако,

когда конъюнктура музыкального бизнеса стала меняться, он не сумел приспособиться к новым требованиям и в последние годы жизни был вынужден заняться торговлей, открыв собственный галантерейный магазин.

Кларенс Уильямс претендовал на авторство целого ряда произведений, ставших своего рода эталоном джазовой музыки, в том числе таких, как «Royal Garden Blues» и «Baby, Won't You Please Come Home?». Имел он на это право или нет — вопрос спорный. Некоторые новоорлеанские музыканты (среди них кларнетист «Барни» Бигард и контрабасист «Попс» Фостер) обвиняли Уильямса в плагиате или по меньшей мере в том, что он делал себя соавтором издаваемых им музыкальных пьес. Армстронг, например, неоднократно говорил, что Уильяме украл у неизвестного автора популярную в те годы пьесу «Sister Kate».

Лил Хардин в свою очередь утверждала, что Армстронг выдавал за свои детища песни, которые на самом деле сочинила она. Пожалуй, проблему авторства стоит рассмотреть несколько подробнее. Все дело в том, что в период становления джаза можно было лишь в очень редких случаях сказать с полной определенностью, кто автор того или иного произведения. Большинство из них создавались на основе музыкального материала, звучавшего на эстрадах в исполнении самых различных джазовых групп. На авторство в отношении него никто не претендовал. В ход шли фрагменты религиозных гимнов, блюзов, рабочих песен, отрывки оперных арий, фольклорные музыкальные темы. В те годы многие джазмены не могли играть с листа и уж тем более не умели записывать песни с помощью нотных знаков. Поэтому им необходимы были люди типа Уильямса, которые знали нотную грамоту. Во многих случаях они сами подбирали к мелодии гармонию и текст, так что у них были основания считать себя по меньшей мере соавторами.

Но правда и то, что некоторые из того же типа людей за небольшую сумму покупали права на произведения у нуждавшихся в деньгах музыкантов. В других случаях они просто присваивали себе эти произведения или ставили свои имена под теми пьесами, к которым имели хоть какое-то отношение. Например, Ирвинг Милле, менеджер и музыкальный издатель Эллингтона, считал в порядке вещей помещать свое имя на обложках нот с песнями «Дюка». С другой стороны, сам Эллингтон частенько использовал в своих произведениях мелодии, сочиненные его оркестрантами, почти никогда при этом не объявляя их соавторами. Таким образом, во многих случаях даже самим сочинителям трудно было разобраться в том, кому какая пьеса принадлежит, и к их взаимным претензиям следует

относиться с большой долей сомнения.

Вполне возможно, что обвинения Кларенса Уильямса в плагиате были необоснованными, вызванными завистью его недоброжелателей. Как бы там ни было, но многие старые музыканты не раз вспоминали о его добром к ним отношении. Как пишет музыковед Мартин Уильямс, «Кларенс, по свидетельству почти всех, кто его знал, был отзывчивым, мягким и скромным человеком» . Пианист Уилли «Лайон» Смит говорил, что "Кларенс оказал каждому из нас, музыкантов, большую помощь… Он был единственным издателем, который дал возможность каждому из наших [негритянских. — *Авт.*] сочинителей сыграть свой брейк" .

Wi11iams M. Jazz Masters of New Orleans p. 107.

Ibid., p. 111.

Главной заслугой Уильямса в развитии джазовой музыки является выпуск пластинок «Blue Five», которые считаются одной из наиболее значительных серий периода становления джаза. Уильямс старался, когда это было возможно, использовать в первую очередь новоорлеанских джазменов, хотя, конечно, часто ему приходилось прибегать и к услугам музыкантов из северных штатов, которых со временем становилось все больше и больше. Выпущенные им пластинки являются лучшими образцами раннего джаза. Из всех записей, которыми мы располагаем сегодня, они уступают, быть может, лишь записям Оливера. Во все времена их очень ценили любители новоорлеанской музыки. В работе над многими из них участвовал Армстронг. Уильямс уехал из Нового Орлеана в те годы, когда Армстронг был еще начинающим исполнителем, а перебрался в Нью-Йорк из Чикаго до того, как Луи прибыл в Чикаго. Но можно не сомневаться, что он помнил Армстронга по Новому Орлеану и наверняка не раз слышал о нем от других музыкантов. Вскоре после того, как осенью 1924 года Луи приехал в Нью-Йорк, Уильяме начал приглашать его в студию звукозаписи в качестве первого корнетиста, и в течение целого года, вплоть до своего возвращения в Чикаго, Армстронг участвовал во всех сеансах записей, организованных Уильям-сом.

Всего в этот период было выпущено два комплекта пластинок. Один из них состоял из шестнадцати пьес, записанных фирмой «OKeh» и вышедших под названием «Clarence Williams' Blue Five». Другой подготовила фирма «Gennett», и ее пластинки вышли под названием «Red Onion Jazz Babies». В записи произведений, вошедших в этот комплект, принимала участие и пианистка Лил Хардин. Организатором записей почти наверняка был все тот же Уильямс, и отсутствие его имени на этикетке

объясняется, видимо, только тем, что таковы были условия договора. Надо сказать, что фактически над обоими комплектами работали одни и те же музыканты. Так, пять пьес вышли дважды — один раз с этикетками «Blue Five», а другой — «Red Onion». Создается впечатление, что под различными названиями записывался один и тот же коллектив.

Поскольку в каждой из этих записанных вещей есть вокальная партия, оркестр выступает главным образом в роли аккомпаниатора. Однако в большинстве из них певцы исполняют лишь один-единственный хорус, поэтому оркестрантам есть где развернуться и показать, на что они способны. В принципе такое соотношение вокальной и оркестровой партий совершенно не свойственно блюзу. Как ни странно, но пластинки «Red Onion» пользовались гораздо большей популярностью, чем диски «Blue Five». Они многократно переиздавались, и до нас дошли различные варианты записей для этой группы. Гораздо труднее в наши дни достать пластинки ансамбля «Blue Five», хотя они ничуть не хуже, а в некоторых случаях даже лучше, чем пластинки «Red Onion». Одна из причин этого лежит в том, что фирма «Gennett» в техническом отношении была одной из наиболее отсталых, тогда как «OKeh» имела самую совершенную по тем временам звукозаписывающую технику. Поэтому качество записи группы «Blue Five» гораздо выше, чем у «Red Onion», на пластинках которой фортепиано и банджо местами заглушают остальные инструменты. Кроме того, хотя ни Уильямс, ни Лил Армстронг как джазовые исполнители ничего особенного из себя не представляли, ритмическая секция «Blue Five» оказалась более слабой, чем у «Red Onion». Видимо, Уильямс все же уступал Лил, и все дело было именно в нем, так как партию банджо в обеих группах исполнял один и тот же музыкант — Бадди Крисчен.

Однако для тех лет некоторые из записей «Red Onion» следует признать образцовыми, а одну или две из них можно считать великолепными, даже исходя из современных требований. Особенный и вполне заслуженный успех выпал на долю «горячей» пьесы «Cake-Walking Babies from Home». Позднее эту популярную в те годы мелодию прекрасно пела Бесси Смит. В составе группы «Red Onion» выступали три новоорлеанца — Армстронг, Беше и банджоист Крисчен, работавший с Оливером в кабаре «Пит-Лала», а также Лил Армстронг и нью-йоркский тромбонист Чарли Ирвис, явно подражавший все тому же Оливеру. Из-за погрешностей записывающего устройства кларнет Беше звучит в «Cake-Walking Babies» гораздо громче, чем ему положено. На слушателей обрушивается настоящий водопад нот. К тому же он слишком затягивает оба своих брейка. Но даже с

поправкой на несовершенство записывающей техники следует признать, что Беше переигрывает Армстронга. В то время как другие музыканты все еще чувствовали себя скованными прямолинейной схемой регтайма, Беше не менее успешно, чем Армстронг, преодолел ее жесткие рамки. Все говорит о том, что вскоре он должен будет стать одним из гигантов джаза. Вместе с Армстронгом они великолепно ведут мелодию, изредка прерываемую отвратительным голосом бездарной певицы. Эта запись, безусловно, может служить примером самого что ни на есть «горячего» новоорлеанского джаза, с характерной для него неудержимостью, жизнерадостностью и страстью молодости. Из всех сохранившихся до наших дней образцов ранней джазовой музыки этот — один из лучших.

Не прошло и трех недель, как ансамбль, записавший пьесу «Cake-Walking Babies» в серии «Red Onion», сделал запись той же пьесы на студии «OKeh», вышедшую уже в серии «Clarence Williams' Blue Five». Звуковой баланс этой пластинки несколько лучше, хотя в целом звучание по-прежнему остается неудовлетворительным. На этот раз Армстронг выходит победителем из негласного соревнования с Беше. Некоторые из брейков, которые в предыдущей записи играл Беше, теперь исполняет Армстронг. Мы уже говорили о том, как он не любил в чем-то уступать своим коллегам-музыкантам. Возможно, в данном случае Армстронг просто настоял на том, чтобы ему была предоставлена возможность отличиться. Хотя он демонстрирует и не лучшую свою игру, его исполнение все же великолепно. Особенно удался ему «горячий» лид заключительного хоруса. В большинстве записей, вышедших в серии «Red Onion», Армстронг исполняет ведущую партию, несколько брейков и обязательную партию аккомпанирующего певцам инструмента. Исключение составляет пьеса «Of All the Wrongs You've Done to Me», где он играет настолько эксцентричное соло, что невольно задаешь себе вопрос: неужели это действительно Армстронг? Надев на раструб плунжерную сурдину, он начинает как бы выстраивать каркас мелодии, точно так же, как писатель делает набросок сюжета будущего рассказа. На протяжении шестнадцати тактов Армстронг исполняет не более 40 — 50 звуков, то есть в два-три раза меньше обычного. Все это выглядит как упражнение на синкопирование ритма, причем упражнение нарочито усложненное, поскольку оно исполняется во время стоп-тайма, тоже создающего дополнительную синкопирующую пульсацию. У кого Армстронг заимствовал такую манеру игры, нам неизвестно. Возможно, нечто подобное делали музыканты группы медных духовых инструментов оркестра Хендерсона. Во всяком случае,

уже одно то, что Армстронг сумел найти такой необычный музыкальный материал и так интересно его использовать, свидетельствует о широте его творческого мышления.

Серия записей «Red Onion» была сделана всего за два месяца, ноябрь — декабрь 1924 года, когда Лил Армстронг находилась еще в Нью-Йорке. Серия «Clarence Williams' Blue Five» с участием Армстронга записывалась постепенно, в течение всего периода его пребывания в этом городе. Из шестнадцати записей этой серии лучшей считается запись «Everybody Loves My Baby». В те годы эта пьеса пользовалась большой популярностью и привлекала внимание многих джазменов. Партию сопранового саксофона здесь вместо Беше исполняет «Бастер» Бэйли. Тогда это был довольно редкий инструмент, и то, что Бэйли освоил его, старательно подражая при этом игре Беше, свидетельствует в первую очередь о том, каким авторитетом у музыкантов пользовались новоорлеанские джазмены. Армстронг уверенно играет ведущую партию и прекрасное заключительное соло, в котором еще раз демонстрирует свою удивительную способность интуитивно чувствовать музыкальную форму. В основе соло лежит маленькая, состоящая всего лишь из четырех нот фигура минорного лада, представляющая собой вариацию на главную тему пьесы. На протяжении шестнадцати тактов он снова и снова повторяет эту фигуру, каждый раз исполняя ее по-новому. В средней модулирующей части хоруса, переходящей в мажор, Армстронг играет в гораздо более свободной манере, исполняя несколько музыкальных фраз в ритме чарльстона. Затем в последних восьми тактах он снова возвращается к первоначальному мотиву. Надо сказать, что та же самая запись, вышедшая в серии «Red Onion», безусловно, уступает варианту из серии «Blue Five».

Несмотря на свое название ["Пятеро исполнителей блюзов". — *Перев.*], группа «Blue Five» выступала с блюзами довольно редко. Репертуар состоял преимущественно из популярных в те годы мелодий ее руководителя, известного негритянского музыканта-бизнесмена Кларенса Уильямса. Одна из лучших записей этой группы — блюз «Texas Moaner Blues». Среди его исполнителей были Беше и тромбонист Чарли Ирвис. Это единственная из записанных группой пьес, где отсутствует вокальная партия, что создает большой исполнительский простор для духовых инструментов. Видимо, эту пластинку можно считать лучшим образцом новоорлеанской манеры исполнения медленных танцевальных блюзов. Оливер записал совсем немного медленных блюзов, причем некоторые из них, например «Riverside Blues» с его продолжительными соло, совершенно

нетипичны для данного жанра. Что же касается «Texas Moaner Blues», то эта пьеса, наоборот, давала духовикам шанс отличиться. Виртуозную игру с плунжерной сурдиной демонстрирует Беше. С благородной сдержанностью ведет партию Армстронг, украшая ее своими излюбленными третьими и девятыми блюзовыми тонами. Показательно, что, хотя каждому духовому инструменту предоставлена возможность исполнить хорус, настоящего солирования, в том виде, как мы его понимаем сегодня, по сути дела, нет. Судя по записям Оливера, новоорлеанская традиция требовала, чтобы каждый музыкант играл почти без пауз, непрерывно. Совсем нетрудно соблюсти это правило, записывая трехминутную пьесу в студии. Другое дело, когда во время похоронных шествий или пикников на берегу озера оркестрам приходилось играть в течение нескольких часов подряд. В таких случаях новоорлеанские джазмены позволяли себе время от времени брать кратковременную передышку, и пока одни отдыхали, работали другие. Именно такое чередование игры одних оркестрантов с другими мы слышим в записи «Texas Moaner Blues». Каждый, кто серьезно интересуется джазом, должен обратить внимание на эту пластинку. Все музыканты, принимавшие участие в ее записи (кроме Ирвиса), всего за несколько лет до того выступали в хонки-тонкс, и, слушая музыку, мы получаем представление о том, как негритянские оркестры играли блюзы в Сторивилле.

Выпуская пластинки серии «Blue Five», Уильямс был заинтересован прежде всего в том, чтобы записать собственные песни в исполнении своей жены Евы Тэйлор. Поэтому здесь Армстронг не так заметен. Тем не менее в каждой из пластинок ему предоставляется возможность исполнить изящный, сочный лид, представляющий собой последовательность нескольких квадратов. Особенно запоминается его игра в пьесах «Just Wait Till You See My Baby Do Charleston» и «Papa De-Da-Da», которые позднее он записал еще раз, уже со своей собственной группой «Hot Five».

Прежде чем уехать из Нью-Йорка в Чикаго, Армстронг принял участие еще в одном сеансе звукозаписи, на этот раз в качестве сайдмена . Запись была сделана группой «Jazz Phools», состоявшей главным образом из исполнителей, работавших прежде с Хендерсоном. Руководил ею негритянский антрепренер Перри Брэдфорд. Итогом этой работы были пластинки с весьма посредственными песнями самого Брэдфорда в его собственном беспомощном исполнении. Армстронг играет несколько коротких хорусов, а также энергичный ансамблевый лид.

Музыкант, не играющий соло. — Прим. перев.

Все эти сеансы звукозаписи стали для нью-йоркских музыкантов своего рода школой, где они учились у новоорлеанцев, как надо играть джаз. Так, «Бастер» Бэйли пытался овладеть приемами Беше. В игре Чарли Ирвиса чувствуется влияние Оливера, которое он, правда, испытал опосредованно, через своего друга детства корнетиста «Баббера» Майли. Саксофонисты Дон Редмен и Коулмен Хоукинс упорно и не без успеха старались понять, что именно делает игру Армстронга такой волнующей. В некоторых случаях, например в пьесе «Coal Cart Blues», они очень близко подходили к манере исполнения Оливера. Но в целом нью-йоркские джазмены еще уступали новоорлеанским. Так, Дону Редмену, который к тому времени начал писать для оркестра Хендерсона очень неплохие аранжировки, никак не удавались сольные партии, звучавшие у него слащаво и скучно. У «Бастера» Бэйли часто не получалась игра со свингом. Ева Тэйлор пела вполне профессионально, но ей, конечно, было далеко до Бесси Смит. Во всех этих записях как Армстронгу, так и Беше отводится гораздо более скромная роль, чем этого заслуживают оба великих музыканта, и тем не менее, слушая пластинки, ощущаешь преддверие того переворота, который в скором времени совершит Армстронг и который в корне изменит характер джаза.

Армстронг и другие новоорлеанские исполнители оказали глубочайшее влияние на своих коллег в восточных штатах. Это влияние не было односторонним. Много лет спустя Хендерсон говорил, что благодаря опыту, приобретенному за время работы в его оркестре, Армстронг стал заметно лучше играть с листа, отшлифовал свою технику. Незадолго до ухода от Хендерсона Армстронг сделал запись, в которой он, по словам критика Гантера Шуллера, «исполняя второе соло, безошибочно подражает ровной, спокойной манере игры известного трубача Джо Смита» .

Schu11er G. Early Jazz. New York, 1968, p. 263.

Нельзя сказать, что Армстронг просто слепо копирует Джо Смита. Все же сразу чувствуется, что играет не кто-нибудь, а Армстронг. Но во вторых восьми тактах соло он действительно использует совершенно не свойственный ему прием, исполняя две нисходящие фигуры. Обе они настолько упорядоченны и так предсказуемы, что кажутся сошедшими в своем первозданном виде со страниц учебника музыки. Как правило, Армстронг не позволял себе такой прямолинейности. Напротив, в каждой музыкальной фразе он стремился сказать что-то свое, неповторимое. И тем не менее в записях этого периода то и дело попадаются банальные ученические фигуры. Мы слышим их в

брейке, который он играет сразу после вокальной партии в песне «Livin' High Sometimes», в пьесе Хендерсона «When You Do What You Do», в аккомпанементе к исполняемым Кларой Смит блюзам «My John Blues» и «Court House Blues». В чем же дело?

Джо Смит — один из тех музыкантов, которые известны только подлинным знатокам джаза. Многие из них были от него без ума. Антрепренер Джон Хэммонд, слышавший в 1920-х годах игру Смита, ставит его выше Армстронга. Судьба Джо Смита трагична: в расцвете творческих сил его настигла неизлечимая болезнь. О его жизни мы знаем очень мало. Известно, что он родился в семье музыкантов. Его брат Рассел Смит в течение многих лет был ведущим трубачом в оркестре Хендерсона. Некоторое время Джо работал в Питтсбурге, где его слышал пианист Эрл Хайнс, на которого он произвел неизгладимое впечатление (впоследствии Хайнс стал одним из членов «команды» Армстронга). В 1920 году Смит переехал в Нью-Йорк, где выступал в составе оркестра Хендерсона, а также гастролировал с певцами, и к моменту приезда Армстронга многие музыканты уже считали его лучшим трубачом города.

Джо Смит был главным соперником Луи. Рассказывают, что однажды оркестр Хендерсона выступал в гарлемском кинотеатре «Лафайет» как раз в то время, когда там в оркестровой яме сидел Джо Смит. Как только, исполнив свою программу, оркестр Хендерсона удалился, со своего места встал Смит и заиграл так, что зал «взорвался от восторга» . Тогда оркестранты Хендерсона опять вернулись на сцену, чтобы дать Армстронгу возможность «ответить» на брошенный ему вызов. И он ответил. Армстронг буквально «выдул» Смита из кинотеатра. Возможно, вся эта история выдумана. Ясно одно: два музыканта были конкурентами. Как писал в те годы «Вэрайети», «многие считают Джо Смита и Луи Армстронга лучшими корнетистами» .

Driggs F. The Fletcher Henderson Story, брошюра американской радиовещательной компании «Си-би-эс».

«Variety», Oct. 7, 1925.

Джо Смит, безусловно, был блестящим джазовым исполнителем. Особенно восхищала слушателей красота звука, который он извлекал из своего инструмента, — кристально чистого и ясного, как ручеек расплавленного серебра. Джо Смит часто использовал в качестве плунжерной сурдины скорлупу кокосового ореха, но и тогда его тон оставался ярким и прозрачным, атака — острой, игра в целом — утонченной, ясной, а временами и элегантной.

Однако если Армстронг исполнял мелодию в свободном отрыве от заданного метра, то игра Джо Смита часто показывала,

насколько он связан жесткой ритмической схемой регтайма с его четким четырехдольным размером. К тому же Смит не обладал тем удивительным чувством пропорции и формы, которым поражал слушателей Армстронг. Наконец, он злоупотреблял уже упоминавшимися хрестоматийными фигурами, которым при всей их логичности и продуманности не хватало блеска. Все это говорится не для того, чтобы как-то очернить Джо Смита. Как и многие другие музыканты восточных штатов, он только еще учился настоящему джазу, и, видимо, не стоит упрекать его в том, что он не достиг уровня Армстронга. Это вообще мало кому удавалось.

Несмотря на все достоинства Джо Смита, он, как исполнитель, конечно же, уступал Армстронгу, хотя в 1920-е годы их считали чуть ли не равными. Более того, по словам Хэммонда, Бесси Смит приглашала Армстронга в качестве аккомпаниатора только тогда, когда Джо Смита не было в городе. Восхищался Смитом и Хендерсон.

Джо Смит работал в оркестре Хендерсона с первых дней его создания, правда, с большими перерывами: он то уходил, то снова возвращался. Накануне приезда Армстронга в Нью-Йорк Джо Смит в очередной раз покинул Хендерсона и шесть месяцев выступал с каким-то другим ансамблем. Весной 1925 года Смит вернулся в оркестр, и Хендерсон сразу же поручил ему исполнение многих сольных партий, которые в его отсутствие играл Армстронг. Целых полгода Армстронг считался бесспорным лидером, звездой, и вдруг появляется кто-то, с кем приходится делить славу лучшего музыканта.

Я уверен, что использование Армстронгом заштампованных музыкальных фигур было своеобразной реакцией на угрозу со стороны соперника. Мне кажется, Армстронга сильно уязвило то, что сразу же после своего возвращения Джо Смит стал ведущим оркестрантом. Заимствуя пользовавшиеся успехом у слушателя исполнительские приемы Джо Смита, Армстронг просто пытался делать то, что, как он видел, нравится публике. Ему все еще не хватало уверенности в своих силах, понимания, что ему не надо никому подражать. К счастью, Армстронг полностью не перенял манеру Джо Смита. Его собственная исполнительская концепция пустила настолько глубокие корни, что изменить ее было уже невозможно.

Влияние Джо Смита длилось недолго. В те же годы Армстронг встречает двух других талантливых и высокообразованных виртуозов трубы, оказавших по-настоящему глубокое и заметное влияние на стиль его игры. Оба они, Вик Д'Ипполито и Б. А. Ролф, были звездами ведущих танцевальных

ансамблей. Как и многие другие трубачи-солисты, воспитанники старой школы, они придавали особое значение использованию эффектных приемов и технике игры. Оба свободно владели всеми духовыми инструментами, играя на них в высоком темпе, точно и с хорошей интонацией. Интересно, что их профессиональное мастерство покоряло не столько зрителей, сколько коллег-джазменов, многие из которых были самоучками и знали, как трудно достичь такого уровня игры. Армстронг не был исключением, и неудивительно, что Д'Ипполито и особенно Ролф произвели на него неизгладимое впечатление.

Одним из эффектных номеров Ролфа было исполнение на целую октаву выше, чем обычно, теперь уже забытой мелодии «Shadowland». Армстронг видел, в какой восторг приводит этот трюк и любителей джаза, и музыкантов, поэтому где-то весной 1925 года он начал совершенствовать свое владение верхним регистром. До этого он, как все другие джазовые корнетисты, никогда не играл выше верхнего до, лишь изредка исполняя звуки выше соль или ля. Теперь он начинает постоянно брать ноту до, поднимаясь в пьесе «Carolina Shout» до ноты ре, а в «T.N.T.» — даже до ми-бемоля.

Вначале Армстронг использует верхний регистр просто для того, чтобы внести в игру приятное разнообразие, но потом он настолько увлекся этим приемом, что временами кажется, будто он только для того и выходил на эстраду, чтобы извлечь из своей трубы как можно больше нот до, совершив под конец немыслимый скачок к фа. Ниже мы еще поговорим об этом пристрастии Армстронга к верхнему регистру, пока же ограничимся указанием на то, откуда берут начало эти особенности его исполнительской манеры.

Но если Армстронг что-то и заимствовал у нью-йоркских джазменов, то те переняли у него гораздо больше. Все они не жалели сил, чтобы усвоить секреты его мастерства. Что же касается трубачей, так те настолько откровенно копировали стиль его игры, что белый трубач Джек Пурвис даже выпустил пластинку под названием «Подражание Армстронгу». «Дюк» Эллингтон, который в 1925 году был руководителем тогда еще малоизвестной группы, вспоминал: «Никому из нас не приходилось раньше слушать такую игру, какую демонстрировал оркестр Хендерсона, и прежде всего его солист Луи Армстронг… На улицах все только и говорили об этом парне» . По словам белого саксофониста «Бада» Фримена, в 1925 году только учившегося играть джаз, «за последние сорок лет не было ни одного солиста джаза, который не испытал бы на себе влияние Луи Армстронга» . А ведущий тромбонист 1930-х и 1940-х годов

«Дикки». Уэллс заявил: «В те годы каждый из нас пытался хоть чуточку быть похожим на Армстронга. Его записи оказали влияние не только на трубачей, но и на всех без исключения джазменов» .

Shapiro N., Hentoff N. Hear Me Talkin' to Ya, p. 205.

Freeman B. You Don't Look Like a Musician. Detroit, 1974, p. 14.

We11s D. The Night People. Boston, 1971, p. 33.

Таким образом, к 1925 году в мире музыкального бизнеса об Армстронге сложилось высокое мнение. Он еще не был достаточно известен широкой публике, даже негритянской, но музыкальные дельцы относились к нему с большим уважением. В сложившейся обстановке он мог бы продолжать работать с Хендерсоном сколько хотел, но к лету Армстронг начал чувствовать себя в коллективе неуютно. Луи раздражало нежелание Хендерсона воспринимать всерьез его жажду петь, ему не нравилось то, что многие оркестранты вели богемный образ жизни, сказывавшийся на уровне их игры. Ко всему прочему, как мне кажется, Армстронг был уязвлен приходом в духовую группу Джо Смита. Ну и, конечно, сказывалось влияние Лил. К тому времени она уже вернулась из Чикаго, чтобы быть рядом с мужем. Вполне понятное желание, тем более что ходили упорные слухи о встречах Луи с другой женщиной. Скорее всего, так оно и было, поскольку трудно представить, что Луи на такой длительный срок обрек себя на безбрачие. Договорившись с владельцем кафе «Дримленд» Биллом Боттомсом, Лил создала новый оркестр. Под ее нажимом Боттомс согласился платить Армстронгу семьдесят пять долларов в неделю — баснословный по тем временам гонорар для черного джазмена. Используя эту сумму в качестве приманки, Лил постаралась уговорить мужа вернуться домой. Вначале Армстронг сопротивлялся, впрочем, надо полагать, просто по инерции: проще оставаться, чем срываться с насиженного места и куда-то ехать. Но в конце концов Лил поставила перед ним ультиматум, и он сдался.

Возвращение Армстронга в Чикаго стало переломным моментом в истории джаза, поскольку он сразу же начал записывать первые грампластинки из серий «Hot Five» и «Hot Seven», которые обессмертили его имя и стали вехой в развитии джазовой музыки. Но даже если бы Армстронг остался в оркестре Хендерсона, где ему приходилось делить роль солиста с коллегами, многие из которых не слишком серьезно относились к профессии музыканта и вели себя как капризные примадонны, он, безусловно, стал бы авторитетным исполнителем. Правда, в этом случае Армстронг вряд ли оставил бы тот неизгладимый след в музыке, который ему было предначертано оставить. Ни у

Хендерсона, ни у Уильямса он не имел той творческой свободы, без которой его дарование не могло полностью раскрыться. Если оркестр Хендерсона исполнял главным образом аранжировки популярных мелодий и танцевальную музыку, а ансамбль Уильямса в основном рекламировал его собственные произведения, то группа «Hot Five» была создана исключительно для того, чтобы дать Армстронгу возможность демонстрировать свою виртуозную игру на корнете, а позднее и пение. Наконец-то он получил неограниченный творческий простор, и никто еще за всю историю джаза не сумел использовать такую возможность лучше, чем Луи Армстронг.

Глава 13

ЭСТРАДНЫЙ АКТЕР И МУЗЫКАНТ

В ноябре 1925 года Армстронг снова вернулся в Чикаго. Город быстро развивался, становился богаче, жил бурной жизнью. Продолжалась миграция негров, селившихся в районе Южной стороны, где процветала ночная жизнь. Джаз стал всеобщим увлечением. Миллионы простых американцев, белых и цветных, буквально помешались на «горячей» музыке, общепризнанной столицей которой сделался Чикаго.

Пионеры джаза, выходцы из Нового Орлеана, сталкивались теперь с ожесточенной конкуренцией со стороны музыкантов из северных штатов, среди которых было немало белых. Некоторые из них ни в чем не уступали первооткрывателям нового направления в музыке, а то и превосходили их. К концу 1925 года негритянские музыканты: кларнетист из Мемфиса «Бастер» Бэйли, чикагский тромбонист Алберт Уинн, питтсбургский пианист Эрл Хайнс — и белые инструменталисты из среднезападных штатов: трубач «Бикс» Бейдербек, кларнетисты Джимми Дорси и Фрэнк Тешемахер — исполняли новую музыку не хуже, а то и лучше новоорлеанцев.

Наряду с другими происшедшими в Чикаго изменениями особенно бросалось в глаза усиление могущества и влияния преступной мафии. Мэр Чикаго Томпсон по прозвищу «Биг Билл» был явно не в состоянии контролировать положение в городе, и фактическими его хозяевами стали шайки гангстеров. «Деморализованной и беспомощной оказалась не только полиция, — пишет Герберт Эсбери. — Весь аппарат правосудия полностью развалился, и преступные элементы, в течение многих лет таившиеся по темным закоулкам, теперь действовали нагло, в открытую» . В отличие от Нового Орлеана, где в основном орудовали мелкие карманники, сводники, картежники, чикагские гангстеры были членами разветвленной, сплоченной и дисциплинированной организации, осуществлявшей полный контроль над большей частью города. Социолог Фредерик М. Трэшер, много лет изучавший природу гангстеризма, писал: «Чикагская преступность была организована на тех же принципах, что и другие виды деятельности, например крупный бизнес, не уступая ему в своей эффективности» . По его подсчетам, в 1920-х годах в городе насчитывалось до десяти тысяч профессиональных

преступников. Мафия имела собственных юристов, врачей, скупщиков краденого и даже больницы, где лечили гангстеров, не задавая им лишних вопросов и не сообщая в полицию о характере их «заболевания». Как утверждает Трэшер, «каждое кабаре, где бы оно ни находилось, а также многие танцзалы служили местом сборищ лиц сомнительной репутации» .

Практически вся индустрия развлечений Чикаго попала под контроль мафии, которая не только снабжала увеселительные заведения города спиртными напитками, но и была их фактическим совладельцем. Многие гангстеры любили выпить и часто посещали собственные заведения. Сохранилось немало историй о том, как, явившись в «свой» клуб или кабаре, гангстеры-собственники запирали входную дверь и приказывали оркестрантам ночь напролет играть их любимые мелодии. Большое удовольствие получали бандиты также и от стрельбы по контрабасу. Нередко между ними вспыхивала настоящая перестрелка, и тогда музыкантам приходилось в ужасе спасаться бегством. По словам Эрла Хайнса, находившаяся в самом центре кварталов развлечений Южной стороны 35-я улица «пользовалась весьма плохой репутацией. По ночам она была освещена так же ярко, как улицы в самом центре Парижа. В ее заведениях собирались самые опасные преступники города. Недаром „Джелли Ролл“ Мортон всегда носил с собой пистолет и был таким горластым. Самому порядочному человеку приходилось вести себя как последнему негодяю, чтобы защитить свою жизнь. То и дело кто-то нарывался на пулю. Одним словом, работа в заведениях 35-й улицы требовала немалого мужества. Например, там постоянно ошивалась некая Тэк Энни, с которой надо было уметь разговаривать. На тех, кто не находил с ней общего языка, она могла запросто натравить своих дружков-громил, а то и сама поколотить за милую душу. Однажды она так разошлась, что четверо полицейских с трудом вытащили ее из кабаре» .

Asbury H. Gem of the Prairie. New York, 1940, p. 339.

Thrasher F. The Gang. Chicago, 1936.

Ibid., p. 445.

Dance S. The World of Earl Hines, p. 47.

Бандиты, которым ничего не стоило отправить на тот свет своего «коллегу», не церемонились и с музыкантами, тем более с неграми. Они до смерти избили Дона Маррея, считавшегося в те годы лучшим кларнетистом. Вся его «вина» состояла в том, что он имел неосторожность подружиться с девушкой одного из членов шайки. Мастерством Маррея восхищался весь музыкальный мир. Он выступал с ведущими коллективами города. Но это не спасло его от гибели. А ведь он был белым.

Затти Синглтон вспоминает, что однажды «какая-то девушка встала перед оркестром и начала демонстрировать свои прелести. Тут же появился ее ухажер… Отвесив девице оплеуху, он вытащил пистолет и стал угрожать им Армстронгу. С большим трудом тот успокоил разъяренного ревнивца» . Хайнс признавал, что, когда в 1929 году он начал работать в клубе «Гранд террес», «двадцать пять процентов акций этого заведения принадлежали рэкетирам… Фактически и я сам, — пишет он, — тоже был их собственностью, впрочем, так же, как и владелец остальных семидесяти пяти процентов акций» .

Непосредственное управление своими заведениями гангстеры поручали обычно мелким сошкам из собственных рядов или подставным лицам, но последнее слово всегда оставалось за ними. Армстронг работал в атмосфере, пропитанной духом гангстеризма. Разумеется, члены мафии не определяли репертуар оркестров или темп исполнения музыкальных пьес, но даже такой крупный исполнитель, каким вскоре стал Армстронг, не мог без их согласия сменить место работы, выбрать ту, которая ему больше по душе.

Судя по всему, он не имел никаких дел ни с одной из бандитских шаек, и непосредственно самого его мафия никак не контролировала, как было, например, с тем же Хайнсом. И все же некоторые из антрепренеров Армстронга, по-видимому, были связаны с гангстерами. Не исключено, что в отдельные периоды он получал поддержку со стороны некоторых мафиози, в том числе и деньгами, и это в определенной степени помогало ему делать музыкальную карьеру.

Тем не менее это были хорошие времена для негритянских музыкантов, хотя и в те годы им приходилось нелегко. Мода на негритянскую эстраду достигла своего пика. В кабаре, театрах и отелях быстро исчезали расовые барьеры. Все это позволило Дэйву Питону, одному из старейших и широко уважаемых среди негритянских артистов музыкальному деятелю, заявить в статье, опубликованной в начале 1927 года в «Чикаго дифендер», о том, что «негритянская эстрада теперь прочно обосновалась в чикагских танцзалах для белых» . В мае того же года усилиями Питона была прорвана «расовая блокада» в отеле «Стивенс». В ноябре права играть в отеле для белых «Бисмарк» добился оркестр Росса Конна «Jazz Bandits». В июле приглашение выступить в ночном клубе «Блэк хок» получил Армстронг. Следующей весной ансамбль «Cotton Pickers» под руководством МакКинни стал первым негритянским коллективом, который дал общедоступный концерт в Индианском университете. Белым музыкантам пришлась не по вкусу все возраставшая конкуренция

со стороны цветных коллег, и они всячески пытались их дискредитировать. Например, как пишет Питон, они постоянно убеждали белых владельцев клубов в том, что негритянские исполнители — настоящие «дикари и грубияны» с врожденной «склонностью к флирту». Так деликатный Питон назвал укоренившееся среди белых представление о неграх как о насильниках, готовых наброситься на любую попавшуюся им на глаза женщину .

Материалы Института джаза.

«New Yorker», Jan. 2, 1965.

«Chicago Defender», Feb. 26, 1927.

«Chicago Defender», May 14, 1927.

Но, несмотря ни на что, негритянская эстрада завоевывала все более прочные позиции. Летом 1927 года молодой антрепренер Фрэнкис «Корк» О'Киф, ставший впоследствии заметной фигурой в музыкальном бизнесе, ангажировал джаз-бэнд Флетчера Хендерсона на выступления в гостинице «Конгресс». В те годы это был один из самых дорогих отелей города, и приглашение Хендерсона означало, что отныне негритянские оркестры — желанные гости в любом отеле Соединенных Штатов. Чикагский профсоюз музыкантов крайне болезненно реагировал на это событие, отказавшись официально зарегистрировать заключенный Хендерсоном контракт. Вначале О'Киф пытался убедить руководителя профсоюза Джеймса Петрилло, будущего председателя Всеамериканской федерации музыкантов, изменить свое решение, на что тот ответил категорическим отказом. Тогда О'Киф заявил, что он обратится с просьбой о регистрации контракта к одному из местных негритянских профсоюзов. Петрилло был вне себя от ярости, но сделать ничего уже не мог, так как попал в собственную ловушку. Негритянские музыканты, которых вынудили стать членами собственного профсоюза, ушли из-под юрисдикции профсоюза музыкантов, где полными хозяевами были белые. Хендерсон получил ангажемент на длительный срок и с большим успехом начал выступления в «Конгрессе». Это была важная победа, открывшая дорогу в эстрадный бизнес многим негритянским артистам. Большая заслуга в этом по праву принадлежит О'Кифу.

Надо сказать, что негритянское искусство успешно утверждало себя не только на подмостках отелей. Еще в 1898 году известная негритянская труппа с Бродвея под руководством Уилла Мэриона Кука и Пола-Лоренса Данбара удачно выступила в нью-йоркском казино «Гарден» со спектаклем «Cloryndy, or the Origin of the Cakewalk» . Но настоящий бум негритянского театра начался гораздо позже, в 1921 году, и связан он был с

постановкой труппой Нобеля Сиссля и Юби Блейка музыкального шоу «Shuffle Along».

Успех этого спектакля породил небывалый спрос на негритянское искусство, и два года спустя газета «Билборд» уже писала о повальном увлечении Америки негритянской эстрадой. К концу 1920-х годов, когда Армстронг начинал пробовать свои силы на Бродвее, в стране не было ни одной крупной сцены, где бы не выступали негритянские оркестры, певцы, танцоры и комедианты. Многие из них приобрели громкую известность. Среди них были не только джазмены, но и артисты других жанров. Однако больше всего от распространения моды на негритянское искусство выиграли джазовые исполнители и джаз в целом.

Таким образом, Армстронг вернулся в Чикаго на волне растущего интереса общественности к негритянской эстраде и джазовой музыке. Не так давно он был мало известным корнетистом, исполнявшим новую, не очень понятную широкой публике музыку. Теперь он стал частью американской индустрии развлечений, и его знали не только музыканты, но и некоторые белые антрепренеры, особенно те, кто имел дело с негритянскими артистами эстрады, владельцами клубов, служащими фирм звукозаписи. Ему платили до семидесяти пяти долларов в неделю, а это считалось в те годы хорошим гонораром. Например, два года спустя «Бикс» Бейдербек за свои выступления в составе знаменитого оркестра Голдкетта получал еженедельно только сто долларов. Репутация Армстронга быстро растет. В статье «Возвращение Луи Армстронга», опубликованной в «Чикаго дифендер», Дэйв Питон писал: «На этой неделе украшением выступающего в кафе „Дримленд“ оркестра станет известный корнетист Армстронг. Чтобы уговорить его вернуться в Чикаго, Уильям Боттомс предложил ему небывалый гонорар… Мистер Армстронг считается лучшим исполнителем знаменитого ансамбля Флетчера Хендерсона…» .

«Клоринда, или Рождение кекуока» (англ.).

«Chicago Defender», Nov. 7, 1925.

Питон несколько преувеличивал: известным Армстронг был только среди джазовых музыкантов и знатоков джаза. Правда, к этому времени многие любители музыки имели возможность насладиться его соло в записях, сделанных им совместно с оркестрами Хендерсона, Кларенса Уильямса и других. Знали Армстронга также и по получившим большую популярность пластинкам с записями блюзов. Специалисты видели в нем восходящую звезду новой музыки. Кроме того, он уже завоевал репутацию ведущего Солиста оркестра Хендерсона, который

многие в те годы считали лучшим негритянским ансамблем Америки. О нем говорили, причем как музыканты, так и поклонники джаза. Те, кому еще не довелось слышать игру Армстронга, старались попасть на его концерт.

В течение последующих трех с половиной лет Армстронг работал главным образом в кабаре и кинотеатрах, выступая, как правило, попеременно и в тех, и в других. Если кинотеатры, в которых он играл, предназначались лишь для негров, то в кабаре публика была смешанной и туда допускались не только негры, но и цветные. Это была эпоха немых фильмов. Для каждой ленты писался сценарный лист, в котором указывалось, какую музыку следует исполнять для той или другой сцены. В перерывах между сеансами музыканты исполняли увертюры к фильмам, отдельные наиболее популярные мелодии. Оркестры состояли, как правило, из десяти-пятнадцати музыкантов, которые играли в основном готовые аранжировки. Большинство выступавших в кинотеатрах оркестров не были джазовыми в полном смысле этого слова, хотя некоторые из них славились своими превосходными джазменами. Например, в «Вандоме» с ансамблем Эрскина Тэйта в разное время выступали «Стомп» Эванс, Фредди Кеппард, «Бастер» Бэйли, Эрл Хайнс и, наконец, Армстронг.

Гораздо чаще настоящий джаз можно было услышать в кабаре, но и здесь его исполняли не как самостоятельные эстрадные номера, а как танцевальную музыку или как аккомпанемент к выступлениям танцоров и комедиантов. Обычно в кабаре выступали ансамбли из десяти-двенадцати музыкантов, которые тоже играли главным образом по нотам. Состав их был аналогичен модели оркестров Флетчера Хендерсона, Дона Редмена, а также коллективов, которыми руководили такие известные белые джазмены, как Пол Уайтмен и Жан Голдкетт. Как правило, ансамбли состояли из медной духовой группы, в которую входили две трубы, тромбон и три саксофона, и ритмической группы в составе фортепиано, барабанов, тубы и гитары или банджо. По сыгранности и уровню профессионального мастерства они, конечно, значительно уступали оркестру Хендерсона. Игравшие в них музыканты часто нарушали главный принцип исполнения, которого со временем стали придерживаться все биг-бэнды, — разделения оркестра на группы инструментов и их противопоставления друг другу, — и тогда оркестр напоминал мчащееся сломя голову стадо диких буйволов. Поскольку оркестранты находились под влиянием не столько нью-йоркских, сколько новоорлеанских коллег, они часто использовали такие типично новоорлеанские приемы, как брейки, плунжерные сурдины и стоп-тайм. Большое место отводилось

солированию. И все же эти группы были совершенно не похожи на новоорлеанские джаз-бэнды. По манере игры они гораздо больше напоминали ансамбль Хендерсона, нежели оркестр Оливера.

Однако сам Армстронг не забыл, как играть в новоорлеанском стиле. 12 ноября 1925 года, то есть примерно через неделю после его возвращения в Чикаго, в студии «OKeh» состоялся сеанс звукозаписи, в котором кроме Армстронга приняли участие Лил, «Кид» Ори, Джонни Доддс, работавший в свое время еще с самим Оливером, и банджоист Джонни Сент-Сир, новоорлеанский музыкант, игравший с Оливером и многими другими известными джазменами. В этот день были сделаны первые три записи из будущей серии «Hot Five». «Горячая пятерка» — так назвал Армстронг свою группу, выступления которой изменили характер не только джаза, но и всей музыки XX века в целом. Записанные этой группой пластинки в разное время выходили под разными названиями: «Louis Armstrong and His Hot Five», «Louis Armstrong and His Hot Seven», «Louis Armstrong and His Orchestra», «Louis Armstrong and His Savoy Ballroom Five». Но все же на этикетках большинства из них стояло название «Hot Five», поэтому в дальнейшем все записи данной серии я для удобства буду называть «Hot Five».

Буквально с первых дней своего пребывания в Чикаго и до самого переезда в мае 1929 года в Нью-Йорк, то есть в течение трех с половиной лет, Армстронг регулярно делал записи для фирмы «OKeh». В одних случаях он выступал как руководитель группы, и тогда пластинки выходили под его именем, в других — просто как один из оркестрантов или в качестве аккомпаниатора исполнителей блюзов. Серия «Hot Five» — музыкальный документ огромного и постоянно возрастающего значения. С ростом исполнительского мастерства Армстронга росла и его известность. Но если чикагские музыканты и любители джаза имели возможность пойти в кабаре или кинотеатр и там послушать игру Армстронга, то для большинства других американцев пластинки серии «Hot Five» стали своего рода окном в мир джаза. Как это ни странно, но сам Армстронг совершенно не отдавал себе отчета в том, до какой степени эти записи способствовали росту его популярности. В 1929 году во время турне по восточным штатам он был страшно удивлен тем, что во всех музыкальных магазинах и кафе каждого лежавшего на пути города звучали его грамзаписи.

Характерной чертой первых пластинок серии «Hot Five» является то, что исполнители играют в полном соответствии с новоорлеанской системой контрапунктической импровизации. При этом Армстронг, как когда-то Оливер, ведет партию первого

корнета. В более поздних записях его ансамбль играет гораздо более скромную роль, которая сводится главным образом к тому, чтобы обеспечить музыкальное сопровождение солирующему Армстронгу.

Лишь дважды группа «Hot Five» давала публичные концерты, выступая за пределами студии звукозаписи. Почти вся концертная деятельность Армстронга в те годы заключалась в выступлениях в качестве ведущего солиста эстрадных оркестров и «горячих» танцевальных ансамблей, во время которых он в зависимости от обстоятельств исполнял партию первого или второго корнета. Больше всего он работал в составе группы, организованной Лил Хардин для кафе «Дримленд». Нам не известно точно, какую именно музыку исполняла эта группа и кто был в ее составе. Джонс и Чилтон утверждают, что она состояла из восьми музыкантов. «Кид» Ори уверял, что он был одним из ее участников и что в нее входили все остальные члены группы «Hot Five». «С самого начала, — говорит Ори, — мы задумали организовать такой оркестр, который постоянно работал бы в „Дримленде“, а пятеро его участников делали бы еще и звукозаписи» .

Shapiro N., Hentoff N. Hear Me Talkin' to Ya, p. 109.

С декабря месяца Армстронг начал работать также и с оркестром Эрскина Тэйта, выступавшим в кинотеатре «Вандом». Здание кинотеатра было построено в 1887 году, и вначале в нем располагался танцзал. В 1919 году его сделали кинотеатром для черных, и в нем регулярно стала давать концерты группа Тэйта. Ко времени прихода Армстронга оркестр состоял уже из пятнадцати музыкантов, включая нескольких скрипачей. Перед сеансом в качестве увертюры исполнялось обычно сочинение Эрскина Тэйта «Little Symphony». Затем демонстрировался фильм, а в перерыве оркестр, носивший название «Jazz Syncopators», играл «горячие» пьесы. Помимо чисто джазовых соло Армстронг часто исполнял импровизации на темы оперных арий и просто популярные мелодии.

Выступая сразу в двух местах, Армстронг неплохо зарабатывал. Работала и Лил Хардин. Вскоре она купила одиннадцатикомнатный дом, где прожила почти пятьдесят лет, до самой смерти. Чуть позднее покупки дома Лил приобрела еще и участок земли в Айдлуайлде, курортном местечке для черных на озере Мичиган. Таким образом, в материальном отношении Лил и Луи были процветающей парой. Но счастья в этой семье, увы, не было. Неурядицы вызывала причина, довольно распространенная во взаимоотношениях между мужчиной и женщиной: не уверенного в себе мужа постоянно раздражала и возмущала

деспотичность его энергичной, волевой жены. Лил была хороша собой. Она не жалела сил, чтобы помочь своему мужу сделать карьеру. Но она прекрасно понимала, что Армстронг ничего не добьется, если его постоянно не подгонять. Лил посадила мужа на строжайшую диету, состоявшую главным образом из фруктовых соков. Каждый раз, садясь за стол, Армстронг шутливо посвистывал, намекая на то, что его кормят как птичку, давая всего понемножку. Много лет спустя Лил Хардин признавала, что «бедный Луи никогда не мог как следует наесться, потому что и за завтраком, и за обедом, и за ужином я всегда стояла у него над душой» . Коллеги Армстронга знали, кто является лидером в его семье, и прозвали его подкаблучником. Иногда они даже позволяли себе дразнить его: «Смотри, Луи, как бы жена тебя не уволила!»

Все это задевало Армстронга и вызывало непрерывные ссоры. Джонс и Чилтон приводят слова Луи, который однажды сказал: «Каждый раз, когда мы собирались расходиться, мы забирали из банка наши сбережения и начинали их делить» . Некоторое время спустя Армстронг привез в Чикаго умственно отсталого Кларенса, который стал жить в его доме. Это, конечно, тоже не помогло укреплению семьи. В конечном счете в 1928 году он начал встречаться с женщиной, которая вскоре стала его третьей женой. Бе звали Элфа Смит. Известно, что она работала в доме какого-то белого чикагского богача.

Большинство тех, кто знал Элфу, вспоминают о ней как об очень симпатичной, располагающей к себе женщине. Сковилл Браун говорит, что она была «очаровательной леди». Хэммонд назвал ее «отличной девочкой». Жена Затти Мадж Синглтон вспоминает: «Когда Армстронги переехали в Нью-Йорк, мы очень подружились и любили проводить свободное время вместе» . Где-то около 1940 года Луи и Элфа разошлись. Вскоре Элфа умерла, и фактически мы мало что о ней знаем. Ее не особенно волновала профессиональная карьера мужа. Ей было вполне достаточно того, что она могла тратить его деньги, что весьма, как говорят, любила делать, и наслаждаться жизнью. Сам Армстронг как-то заметил: «С Элфой все было в порядке, но она заботилась о мехах, бриллиантах и других роскошных вещах, а не обо мне и моем счастье… Она шла по моим деньгам, а потом ушла… У нас часто бывали стычки» . Это подтверждает и «Попс» Фостер: «Когда дело доходило до ссоры, они просто начинали драться». Отношения между Элфой и Луи никогда не носили серьезного характера. Несмотря на это, в 1938 году они поженились. Это был непрочный союз, который очень скоро распался. Элфа была симпатичной, обаятельной женщиной, но основное ее

достоинство заключалось в том, что она не оказывала на Луи постоянного давления, как то было с Лил Хардин. «Нет ничего удивительного, — вспоминает Лил, — что Луи очень скоро стал стремиться к обществу менее требовательной женщины, чем я. Моя беда заключалась а том, что я слишком любила Армстронга и хотела сделать из него великого человека, чтобы можно было им гордиться» . Луи и Лил, несмотря на роман Армстронга с Элфой, еще в течение нескольких лет продолжали жить вместе.

Албертсон, рекламная брошюра о Л. Армстронге, изданная синдикатом «Тайм-Лайф», с. 25.

Jones M., Chi1ton J. Louis, p. 92.

Ibid.

Материалы Института джаза.

«Ebony», Aug. 1954.

Албертсон, с. 25.

В конце марта — начале апреля 1926 года стало известно, что Армстронг собирается уйти из ансамбля, с которым он выступал в кафе «Дримленд». Говорили, что ему хотелось получать больше денег, но, скорее всего, Луи просто надоело быть в подчинении у своей жены. Армстронг хотел вернуться к Оливеру, работавшему в то время в кафе «Плантейшн». Лил, конечно, энергично протестовала против такого плана, поскольку в этом случае Армстронг снова должен был уйти в тень своего учителя и наставника. Наверное, Луи все-таки ушел бы к Оливеру, если бы как раз в то время не встретил Эрла Хайнса.

Не прошло и двух-трех лет, как Хайнс стал лучшим джазовым пианистом, создателем нового фортепианного стиля игры, который в 1930-е годы популяризировали такие выдающиеся исполнители, как Тедди Уилсон, Джесс Стэйси и другие. В течение почти двадцати лет в этом стиле играли большинство джазовых пианистов. Хайнс родился и вырос в Питтсбурге. В детстве он серьезно занимался музыкой. Ему приходилось, конечно, и не раз, слышать и местных исполнителей блюзов. Со временем Хайнс выработал собственный стиль игры, отличавшийся богатством, сложностью и в то же время сочностью музыкальной палитры. При этом он гораздо сдержаннее использовал опорные аккорды басов левой руки и затейливые мелодические фигуры правой, чем такие выдающиеся пианисты, как Джеймс П. Джонсон, «Фэтс» Уоллер и другие, игравшие в стиле страйд.

Еще подростком Э. Хайнс начал выступать в клубах Питсбурга. В 1923 году он переехал в Чикаго, где быстро приобрел репутацию одного из лучших молодых пианистов — исполнителей новой музыки. По словам Хайнса, его первая

встреча с Армстронгом произошла в помещении негритянского профсоюза. Хайнс, сидя за фортепиано, наигрывал популярную мелодию, когда в зал вошел Армстронг. «Луи стал мне подыгрывать, и я моментально почувствовал, что передо мной — гигант», — вспоминал позднее Эрл . Что же касается Армстронга, тот сразу понял, что Хайнс превосходит всех чикагских пианистов. Очень скоро они стали друзьями. Результат этой дружбы — великолепные звукозаписи джазовой музыки.

Dance S. The World of Earl Hines, p. 45.

Из всех музыкантов, с которыми работал в те годы Армстронг, Э. Хайнс, пожалуй, был единственным, кто почти не уступал ему в исполнительском мастерстве. Трудно сказать, что именно перенял Армстронг у своего друга. Хайнс использовал гораздо более сложные гармонические ходы, чем все другие современные ему пианисты, включая Лил. Его игру отличала изобретательность и выразительность. К тому же он прекрасно свинговал. Считается, что Хайнс подражал «стилю трубы», исполняя правой рукой отдельные звуки так, как это делают трубачи. Некоторые критики объясняют это влиянием Армстронга. На самом деле Хайнс начал использовать данный прием задолго до того, как впервые услышал своего знаменитого друга. Интересно, что игра Хайнса удивительно напоминала ту манеру игры «Джелли Ролл» Мортона, которую мы слышим в его ранних записях. Кроме того, явно чувствуется влияние пианистов, игравших в стиле страйд.

Хайнс и Армстронг редко вместе участвовали в сеансах звукозаписи (исключение составляют самые последние пластинки серии «Hot Five»). Зато в течение почти трех лет оба музыканта ежедневно работали бок о бок на эстраде, и, конечно, такое профессиональное содружество творчески обогащало их обоих.

В те же годы в Чикаго выступал старый друг Армстронга по Новому Орлеану Затти Синглтон. Эрл, Затти и Луи стали большими друзьями. Они вместе проводили вечера в клубах, разъезжали повсюду на новой автомашине Армстронга, участвовали в любительских матчах по бейсболу. Много лет спустя, рассказывая об этом Лил, Армстронг удивлялся собственной неосторожности. Игра в бейсбол всегда чревата травмами, и трое музыкантов весьма легкомысленно рисковали своими пальцами и губами. (Армстронг на всю жизнь остался ярым бейсбольным болельщиком и до последнего дня арендовал на расположенном неподалеку от его нью-йоркской квартиры стадионе специальную ложу). Три друга отлично сознавали, какую важную роль они призваны сыграть в становлении новой музыки, и это сознание придавало им энергию и бодрость духа.

Несмотря на дружбу, отношения Армстронга с Синглтоном и Хайнсом далеко не всегда были безоблачными. Так, несколько лет спустя он и Затти приняли приглашение, адресованное только им двоим, хотя у друзей была договоренность выступать везде и всюду только вместе. Конечно, Эрл почувствовал себя тогда уязвленным. Двадцать лет спустя они с Армстронгом вновь стали работать в одном ансамбле, но столкновение двух сложных характеров и взаимные обвинения в печати привели к тому, что через четыре года Хайнс ушел. Эрл, как и Луи, был звездой эстрады, имел своих поклонников, и неудивительно, что на этой почве у них случались конфликты.

Совсем другой характер носили отношения Армстронга с Синглтоном, который был для него самым близким человеком, если не считать Мэйенн и других членов его семьи. Луи и Затти еще подростками начинали играть в новоорлеанских ансамблях и с тех пор часто выступали вместе. Во время первой мировой войны Синглтон служил во флоте. После демобилизации он работал в основном в Новом Орлеане и его окрестностях, а также в Сент-Луисе. В Чикаго Затти приехал только в середине 1920-х годов. В 1927 — 1929 годах он играл вместе с Армстронгом в нескольких оркестрах, и, судя по всему, в тот период дружба музыкантов упрочилась. Но позднее, несмотря на это, Армстронг никогда не приглашал Синглтона в руководимые им оркестры.

Разумеется, такое отношение очень ранило Затти. Это был общительный, интеллигентный и остроумный человек. Приехав позже в Нью-Йорк, он стал там признанным лидером джазменов. Молодые музыканты им восхищались, опытные исполнители искали его совета и поддержки.

Но и поведение Синглтона нередко ущемляло самолюбие Армстронга. Так, однажды, когда Луи был уже всемирно известным эстрадным артистом, художник Миша Резников устроил в честь вернувшегося из турне по Европе Затти прием. Армстронг счел себя обязанным присутствовать на нем. Появившись с опозданием на два часа, Синглтон торжественно, как монарх, прошел вдоль приветствовавших его гостей. Когда очередь дошла до Луи, Затти весело провозгласил: «Посмотрите на этого старого парня, он здорово потолстел» . После чего спокойно пошел дальше, а Армстронг, посчитав свой долг перед другом выполненным, сказал Люсилл, что теперь они могут уйти.

«Jazz Journal», Nov. 1981.

Все дело в том, что вопреки создавшемуся о нем представлению Армстронг был крайне одинок. На телевизионном экране он представал перед зрителями как исключительно сердечный, дружелюбный и открытый человек, которого так и

хочется пригласить в свой дом. В действительности у него не было настоящих друзей. Люсилл объясняла это тем, что Армстронг почти всю жизнь провел в дороге, гастролируя по различным городам и странам, и никогда не имел достаточно времени, чтобы сблизиться с теми людьми, с которыми ему доводилось встречаться. Но такой образ жизни имеет и обратную сторону. Непрерывно гастролировать в составе оркестра — это все равно что служить в армии. Музыканты постоянно находятся в близком контакте друг с другом, и некоторые из них со временем становятся большими друзьями. Армстронг по многу лет подряд гастролировал с одними и теми же исполнителями. Например, с «Кидом» Ори он выступал в общей сложности десять лет. Джонни Доддса знал еще по Новому Орлеану, где работал вместе с ним у Оливера. Оба они участвовали в сеансах звукозаписи в составе группы «Hot Five». В течение пяти лет музыкальным руководителем трех различных ансамблей, в которых играл Армстронг, был Зилнер Рандолф. В течение десяти лет главной опорой Луи в созданном им оркестре «All Stars» оставался Трамми Янг. Но ни один из этих людей так и не стал для Луи близким человеком. Армстронг охотно шутил со своими коллегами, в свободное время развлекался вместе с ними, ходил по кабаре и другим злачным местам. Он нравился всем артистам, которым приходилось с ним работать. Тедди МакРей, музыкальный руководитель ансамбля Армстронга в 1940-е годы, говорил, что «Луи, как никто другой, напоминал ему звезду негритянской эстрады начала XX века, обаятельного Билла Робинсона» .

Материалы Института джаза.

И тем не менее Армстронга и окружавших его людей всегда разделяла стена отчуждения. По словам его менеджера Маршалла Брауна, Армстронг всегда «настороженно относился к людям». Даже в своих отношениях с Джо Глейзером, вместе с которым он работал более тридцати лет и которому беспредельно доверял, Армстронг не чувствовал себя абсолютно раскованным. По-своему они были очень привязаны друг к другу, но виделись редко, главным образом тогда, когда Глейзер приезжал к Армстронгу в его дом под Нью-Йорком, чтобы обсудить деловые вопросы. «Они не часто бывали вместе, — вспоминает Люсилл. — Более того, Джо и Луи не могли пробыть в одной комнате дольше двух минут, настолько это были разные люди». Объяснить все это можно только тем, что в глубине души Армстронг всю жизнь оставался исключительно замкнутым человеком.

В этом и заключалась причина того, что после Чикаго Армстронг никогда больше не выступал вместе с Затти Синглтоном. Он не умел, как другие, относиться к коллегам

лояльно. Каким бы он ни был жизнерадостным и дружелюбным в общении с другими музыкантами, в каждом из них он видел потенциального соперника. Чаще всего опасения Армстронга были совершенно необоснованными, но он вырос в атмосфере жестокой, безжалостной конкуренции, и вряд ли стоит удивляться тому, что жизнь научила его никому не доверять полностью.

В 1926 году, когда Армстронг в составе оркестра Кэролла Диккерсона начал выступать в кабаре «Сансет», эта черта его характера так явно еще не проявлялась. Поощряемый другими артистами, Армстронг попытался попробовать свои силы как эстрадный актер или, как он сам себя называл, «развлекатель». Теперь он не только играл на трубе, но и пел и даже гримасничал перед публикой, отпуская всевозможные шутки. «Сансет» являл собой пример типичного для того времени кабаре: большой зал с железными колоннами, верхняя часть которых покрыта филигранными украшениями, был заставлен столами — их насчитывалось около ста — и деревянными стульями с гнутыми спинками. В глубине зала находились две низкие эстрады. Свободное перед ними пространство предназначалось для танцев и ревю — «floor show» [представление среди зрителей. — *Авт.*]

Посетители ели и пили, время от времени поднимаясь из-за столов, чтобы потанцевать под оркестр. Два-три раза за вечер давалось представление. «Бад» Фримен, который в те годы был еще начинающим музыкантом, вспоминает: "Программу открывал конферансье, который, отпустив пару шуток, отбивал чечетку. За ним на сцену выбегал табунчик поющих и танцующих девушек. После окончания ревю, в котором обязательно участвовало несколько комедийных актеров, оркестр начинал играть танцевальную музыку. Обычно исполнялись аранжировки мелодий из популярных музыкальных спектаклей, которые шли в театрах Бродвея. Армстронг очень любил все эти мелодии, но особенно часто и охотно он играл музыку к пьесе Ноэля Коуарда «Poor Little Rich Girl» . В конце каждой из аранжировок он исполнял двадцать, а то и больше импровизированных хорусов, завершая их захватывающей кульминацией" .

Как рассказывает Хайнс, «расположенное в негритянском квартале кабаре привлекало немало и белых посетителей. Иногда публика на девяносто процентов состояла из белых. Отдыхающие на чикагском Золотом Берегу приезжали целыми группами, чтобы посмотреть наше представление. Только у нас они могли увидеть настоящую чечетку и такое прекрасное ревю» .

«Бедная маленькая богачка» (англ.).

Freeman B. You Don't Look Like a Musician, p. 15.

Dance S. The World of Earl Hines, p. 45.

Но главной приманкой для белой публики был, конечно, Армстронг. Первыми в кабаре потянулись белые музыканты — его последователи. Вслед за ними заведение стали посещать белые любители джазовой музыки. Регулярно туда приходили будущие звезды джаза: Бенни Гудмен, Джесс Стэйси, Томми и Джимми Дорси, «Бикс» Бейдербек и другие. «Фэтс» Уоллер, скрывавшийся в то время в Чикаго от уплаты алиментов, постоянно участвовал в проходивших в кабаре «джэм-сешн». Брат Гудмена Фредди, тоже музыкант, говорит, что «в те годы все музыканты несколько раз в неделю обязательно появлялись в кабаре, чтобы послушать игру Луи и Эрла [Хайнса. — *Авт.*]. Это стало ритуалом — каждую пятницу после работы собираться в «Сансет»» .

Вначале руководителем оркестра, по крайней мере номинально, числился Кэролл Диккерсон. По словам Хайнса, он был слабым исполнителем и к тому же здорово пил. В конце концов управляющий кабаре его просто уволил. После этого группа получила название «Louis Armstrong and His Stompers», музыкальное руководство фактически перешло в руки Эрла Хайнса, который сразу же пригласил второго пианиста, чтобы иметь возможность, когда это необходимо, дирижировать оркестром. Что же касается Армстронга, то он становится главным солистом ансамбля, получив возможность выпускать записи под своим собственным именем. В те годы кроме Армстронга большой популярностью пользовались и другие негритянские музыканты. Все еще немало поклонников имел, например, «Кинг» Оливер. Ветеран диксиленда «Уайлд Билл» Дэвисон вспоминал, как однажды Оливер появился в «Сансет» в сером котелке на голове, взошел на эстраду и сыграл вместе с Армстронгом «125 хорусов типа „вопрос — ответ“. Публика буквально с ума посходила. Некоторые стали швырять на пол одежду. Это была самая возбуждающая музыка, которую я когда-либо в жизни слышал» .

Dance S., ibid., p. 194-195.

Материалы Института джаза.

Горячих поклонников имел не только Оливер. Они были и у других негритянских джазменов, таких, как выступавший в маленьком клубе «Апекс» кларнетист Джимми Нун, а также и у некоторых молодых белых исполнителей. Но подлинным героем чикагского джаза к 1926 году уже стал Луи Армстронг. Он работал одновременно в кабаре «Сансет»и кафе «Дримленд», регулярно делал звукозаписи, а когда позволяло время, выступал еще и на других эстрадах города.

В этот период Армстронг переходит с корнета на трубу. Только очень внимательный слушатель может заметить разницу в

звучании этих двух инструментов, обусловленную небольшим различием в конструкции корпуса. Если у корнета одна треть корпуса прямая, а остальная часть имеет коническую форму или, постепенно расширяясь, переходит в раструб, то у трубы прямая и конусообразная части равны. Для сравнения отметим, что корпус валторны, у которой несколько приглушенный звук, по крайней мере теоретически должен иметь форму идеального конуса. Корнет звучит мягче, бархатистее, чем труба, зато труба славится силой звука, ярким и светлым тембром. В принципе разница между двумя инструментами не так уж велика, и выбор исполнителем того или другого остается в основном делом вкуса. Техника игры на обоих одинакова, хотя у них несколько разные мундштуки, и поэтому большинство музыкантов в течение вечера избегает менять один инструмент на другой.

По традиции корнет обязательно входил в состав марширующих оркестров, и новоорлеанские музыканты всегда широко его использовали. Многие из них относились к трубе с определенной опаской, считая, что игра на ней требует более виртуозной техники. Видимо, именно поэтому Армстронг так долго не решался перейти с корнета на трубу. Он сам называл различные причины этого в конце концов состоявшегося перехода, но, скорее всего, он расстался с корнетом по совету руководителя ансамбля Эрскина Тэйта. Его брат Джеймс был трубачом того же ансамбля, и Эрскин считал, что группа медных духовых инструментов будет звучать гораздо гармоничнее, если Луи, как и Джеймс, станет играть на трубе. Армстронг по этому поводу вспоминает: "Он [Эрскин. — *Перев.*] считал, что супротив труб корнет не такой уж «горячий». Я послушал, какая тут разница… Те звучали сочно, богато. Потом я послушал корнетистов, — точно, выходило не так здорово, как у трубы" .

«Record Changer», July-Aug. 1950, p. 21.

В апреле 1927 года Армстронг ушел из кинотеатра «Вандом». Скорее всего, он надеялся найти другую, лучше оплачиваемую работу. И вскоре нашел ее — в кинотеатре «Метрополитен», где руководителем группы был Кларенс Джонс. В июле месяце хозяина кабаре «Сансет» обвинили в нарушении федерального закона о торговле спиртными напитками, и заведение прикрыли. Следующие две недели ансамбль Джонса выступал в одном из наиболее фешенебельных белых клубов «Блэк хок». Однако этот ангажемент оказался неудачным. Управляющий потребовал сократить состав группы с двенадцати до шести исполнителей. В ответ на это, как пишет Дэйв Питон, «музыканты заявили, что, если их всех не обеспечат работой, они разорвут контракт. В конечном счете стороны пришли к компромиссу: ансамбль

пригласили в полном составе, но только на две недели» .

Вскоре после этого инцидента Д. Питон в одной из своих очередных статей обрушился с суровой критикой на музыкальную группу, не называя ее по имени. Старейший музыкальный критик обвинил анонимную группу в том, что она не сумела прижиться в одном очень «аристократическом заведении», поскольку музыканты все время опаздывали, «а играли так оглушительно громко, что едва не обрушился потолок. К тому же они исполняли совершенно неподходящую для такого аристократического места музыку — порочные блюзы» . Всеми уважаемый Питон часто впадал в нравоучительный тон, пытаясь приобщить своих черных собратьев-музыкантов к цивилизованному обществу. Он постоянно призывал их прилично одеваться, пристойно вести себя в общественных местах и не пить во время работы, быть ответственными людьми и не злословить. Он хотел, чтобы негритянские музыканты завоевали уважение публики, и думал, что для этого им надо прежде всего держаться с достоинством, «правильно» исполнять хорошую, «правильную» музыку. Джаз и блюзы Питон явно не одобрял и терпел их только потому, что они были в моде. Я не сомневаюсь, что, говоря о слишком шумном ансамбле, изгнанном из аристократического клуба, он имел в виду группу «Armstrong Sunset Stompers». Питон считал, что, хотя Армстронг — великолепный инструменталист, ему не следует брать на себя руководство коллективом. «Оркестр Луи производит страшно много шума, — писал он. — Его музыканты отличаются плохими манерами и недостойным поведением, их игра режет ухо… Может быть, со временем Армстронг поймет, что играть громко еще не значит играть хорошо» .

«Chicago Defender», July 30, 1927.

«Chicago Defender», Aug. 6, 1927

«Chicago Defender», May 19, 1926.

Мы специально уделили столько внимания высказываниям Питона, чтобы показать отношение средних слоев белого населения и выбившихся «в люди» негров к джазу и блюзам. Джазовая музыка вызывала у них зубовный скрежет, и они с нетерпением ждали того дня, когда она, наконец, умрет.

Но джаз не собирался уходить со сцены ни в прямом, ни в переносном смысле. В начале 1928 года Луи и Затти получают приглашение играть в составе оркестра Кэролла Диккерсона во вновь открытом кабаре «Савой». Наверняка они настаивали на том, чтобы место досталось и третьему мушкетеру, Хайнсу, но его тогда не было в городе, и им пришлось подписать контракт без Эрла. Вернувшись, Хайнс обнаружил, что два друга, не дождавшись его, начали работать в одном из самых

фешенебельных заведений Южной стороны. Позднее у Диккерсона нашлось место и для Эрла, но тот чувствовал себя обиженным и поэтому отказался. Джаз от этого только выиграл. Хайнс пригласил в свой ансамбль Джимми Нуна. Они играли в клубе «Апекс», и летом того же года вместе с ансамблем Хайнс сделал записи, вышедшие под названием «Apex Club». Это были лучшие грампластинки, когда-либо записанные малыми джаз-бэндами.

В те годы кабаре «Савой» считалось в Чикаго одним из самых шикарных. В нем демонстрировалось прекрасное шоу и играл сильный, хотя и несколько приторный оркестр Диккерсона. Благодаря регулярным трансляциям программы кабаре по радио, а также пластинкам, выступлениям в клубах и кинотеатрах Армстронг получил возможность выхода на массовую аудиторию. К 1928 году его хорошо знали и любили музыканты, а многие ему просто подражали. Он стал известен широким слоям негритянской публики, особенно той ее части, которая интересовалась эстрадной музыкой. Постепенно росло число почитателей его исполнительского мастерства и среди белых. Пока их насчитывалось немного — главным образом музыканты и любители джаза, но все они были исключительно ревностными поклонниками. Армстронга все чаще просили выступить и в других городах Америки. Время от времени по приглашению негритянского политического деятеля и импресарио Джесси Джексона Армстронг давал концерты в Сент-Луисе, получая неслыханный гонорар: сто долларов за вечер. В «Савое» ему платили столько за неделю работы.

О популярности Армстронга среди негритянских музыкантов в те годы говорит, в частности, тот факт, что Питон стал неизменно называть его «Королем Меналиком» или даже «Великим королем Меналиком». (Меналик II — император Эфиопии в XIX веке, которому удалось изгнать итальянцев и завоевать независимость страны. Он считается национальным героем негритянских народов.)

Армстронг стал безусловным лидером «горячих» музыкантов Чикаго. В целом конец 1920-х годов по праву считается одним из самых счастливых и продуктивных периодов в его жизни. Но время перемен было уже не за горами. Как я говорил, сам Армстронг никогда не считал себя только джазменом. Фактически большую часть жизни он выступал или как трубач танцевального ансамбля, или как эстрадный артист в широком смысле этого слова, а именно как певец, трубач и исполнитель комедийных номеров. Сам он называл себя «развлекателем».

Только в первые два года своего ученичества, играя в хонки-

тонкс, да еще во время работы с Ори и двухлетнего пребывания в оркестре Оливера Армстронг исполнял преимущественно джазовую музыку. В приюте ему почти не приходилось играть джаз. На речных пароходах он был корнетистом танцевального оркестра, исполнявшего готовые аранжировки, в которых лишь изредка встречались джазовые пассажи. У Хендерсона он тоже играл чисто танцевальную музыку, хотя иногда ему позволялось блеснуть исполнением джазового соло.

В Чикаго Армстронг выступал, как правило, в кабаре и кинотеатрах перед публикой, которая требовала, чтобы ее развлекали. Ежедневно ему приходилось играть музыку к кинофильмам, мелодии из опер и лишь одну-две джазовые пьесы. В клубах Армстронг тоже чаще исполнял музыку к танцам и шоу. Не более трех раз за вечер ему удавалось сыграть настоящий джаз. Другое дело, что Армстронг во всякую музыку привносил элементы джаза, но большая часть его репертуара состояла из заурядных, хотя и пользующихся успехом у непритязательной публики мелодий. Начиная со второй половины 1920-х годов он все чаще поет и исполняет комические сценки.

Надо сказать, что ранний джаз был очень тесно связан с водевилем. Так, «Creole Jazz Band» регулярно участвовал в водевильных представлениях. Музыкант Бойд Беннет, игравший со многими оркестрами до начала 1920-х годов, говорил, что водевили часто заканчивались исполнением джазовой музыки, которая Должна была в финале спектакля «подогреть» настроение зрителей. В период становления джаза его считали юмористической и даже эксцентрической музыкой, и до конца 1920-х годов никто, кроме музыкантов и поклонников джаза, не воспринимал его всерьез.

У джаза действительно есть свои комедийные традиции; что же касается Армстронга, то он с детства имел склонность разыгрывать из себя этакого забавного простачка. Испытывая постоянную потребность добиваться симпатии окружающих, Луи часто располагал к себе людей тем, что смешил их. Его испытанным средством была пародия, и прежде всего пародия на самого себя. Не удивительно, что позднее, выступая перед публикой, он нередко начинал гримасничать, закатывать глаза, отпускать рискованные шутки и вообще всячески паясничать. В кабаре «Сансет» его комедийные экспромты стали уже настоящими эстрадными номерами. Например, вместе с толстяком ударником Табби Холлом, коротышкой Джо Уоркером и долговязым Эрлом Хайнсом Армстронг исполнял комический чарльстон. Были у него и другие номера такого же рода. «Иногда мы с Затти, — вспоминает Луи, — делали отдельные номера. Это

была настоящая умора. Толстый Затти надевал яркую юбку, которые так любят носить девочки попроще, а сзади под юбкой привязывал еще и подушку. Я напяливал на себя всякую рвань, поворачивал кепку козырьком назад и становился похож на лихого уличного парня. Затти был моей „крошкой“, он, вернее, „она“ появлялась в проходе, когда я начинал петь. Публика вопила от восторга» .

Полны юмора и исполняемые Армстронгом песни, вышедшие в серии «Hot Five». Мы слышим, как Армстронг обменивается двусмысленными шутками с другими оркестрантами, подзадоривая их, побуждая играть «горячей». Комедийность была заложена в натуре Армстронга, ему нравилось петь, так что к концу пребывания в Чикаго Луи становится разносторонним эстрадным актером, «развлекателем». Он продолжает играть джаз в клубах и кинотеатрах. В студиях звукозаписи с его участием выпускаются пластинки, которые и сегодня считаются лучшими образцами джазовой музыки. Но сам он уже не признает главной своей задачей исполнение джазовых импровизаций, если, конечно, он вообще когда-либо это признавал. В собственных глазах Армстронг — «развлекатель», и таким он останется на всю жизнь.

А тем временем обстановка в городе резко изменилась. На очередных выборах потерпел поражение мэр Чикаго «Биг Билл» Томпсон, при котором в городе процветала подпольная торговля спиртными напитками. Для музыкантов смена власти оказалась катастрофой. Полиция закрыла множество ночных клубов, кабаре, дансингов, игорных и публичных домов. В марте 1929 года Питон писал: "Для музыкантов наступили тяжелые дни, поскольку большинство ночных клубов, в которых выступали небольшие ансамбли и которые пользовались популярностью у денежной [белой. — *Авт.*] элиты, прекратили свое существование" . Почти десять лет основой процветания джаза была незаконная торговля алкоголем. Она позволяла подкармливать музыкантов, предоставляя им возможность совершенствовать свое профессиональное мастерство. Увлечение танцами, бум в индустрии грамзаписей, интерес интеллигенции к негритянскому народному искусству — все это способствовало росту популярности «новой» музыки. Но ее питательной средой, на которой она выросла как новый музыкальный жанр, была незаконная торговля спиртными напитками. Конечно, не будь «сухого закона», становление джаза все равно продолжалось бы, но гораздо более медленными темпами и, возможно, другими путями. Алкоголь дал жизнь тысячам заведений, куда приходили, чтобы весело провести время. В них-то и расцвел джаз.

Shapiro N., Hentoff N. Hear Me Talkin' to Ya, p. 110-111.
«Chicago Defender», Mar. 2, 1929.

Теперь они закрывались одно за другим. В октябре разразилась паника на фондовой бирже, отозвавшаяся во всем мире. Американская экономика погрузилась в глубокий кризис. Одновременно начался спад в индустрии грамзаписей, которая не выдержала конкуренции со стороны нового средства массовой информации — радио. Испытывая денежные затруднения, многие вместо того, чтобы покупать пластинки, предпочитали развлекаться бесплатно, слушая музыку по радио. Для музыкантов наступили тяжелые времена. Многие вообще оказались вынужденными искать другое занятие. Так, например, Ори в начале 1930-х годов пришлось разводить кур. Беше работал портным, а «Бэби» Доддс водил такси. Колыбель новой музыки Чикаго стал негостеприимным для джазменов городом, им пришлось искать работу в другом месте. Наиболее благоприятные для них условия сложились, конечно, в Нью-Йорке, который всегда был центром индустрии развлечений Соединенных Штатов.

Глава 14

«HOT FIVE» ПЕРВЫЙ АНСАМБЛЬ ЛУИ АРМСТРОНГА

Серия из шестидесяти пластинок, объединенных названием «Louis Armstrong Hot Five», представляет собой один из наиболее значительных образцов американской музыки, записанной на пластинки. Это, безусловно, самые интересные записи импровизационной музыки XX века. Их исключительность была мгновенно осознана исполнителями, любителями джаза, а также растущей, хотя еще и немногочисленной, широкой публикой. Музыканты во всех уголках Соединенных Штатов находились под впечатлением того, что делал Армстронг, и хотели играть так же. Ведь если так прекрасно просто слушать эту музыку, то какое же удовольствие доставит играть ее? Так «Hot Five» практически вытеснил старый новоорлеанский стиль: вы должны либо пытаться подражать Армстронгу, либо не играть вовсе. Единственной альтернативой оставался более сдержанный и изысканный стиль «Бикса» Бейдербека, сформировавшийся под влиянием Ника Ла Рокка до того, как воздействие Армстронга стало столь ощутимым. И хотя некоторые известные музыканты работали — и до сих пор работают — в манере Бейдербека, они составляли абсолютное меньшинство. В конце 1920-х и в 1930-е годы их сокрушила волна последователей Армстронга.

Остается невыясненным, кто первым предложил Армстронгу создать свой оркестр. Лил утверждала, что это была ее идея. Но, по всей вероятности, окончательное решение вынесла фирма звукозаписи «OKeh». Сеансы звукозаписи ансамбля «Hot Five» проводились как придется, с характерной для того времени небрежностью. Особенно это было заметно в работе с негритянскими оркестрами. К их творчеству относились как к грубой работе для невзыскательной аудитории и обходились минимумом организации. «OKeh» договаривалась с Луи или с Лил о том, что в назначенный день нужно сделать определенное количество записей. Музыканты к девяти или десяти часам собирались в студии, раз или два проигрывали мелодии, а затем начиналась запись. Почти всегда приходилось делать несколько дублей, чтобы впоследствии выбрать один, где никто не ошибался и не путался. (Испорченный материал просто стирали. Так что в результате, к сожалению, никаких вариантов исполнения «Hot Five» не сохранилось).

За один сеанс группа обычно записывала от двух до четырех (а иногда и больше) сторон. Музыканты получали по пятьдесят долларов и расходились. Поэтому решение вопроса о том, как и когда выпускать эти пластинки и выпускать ли их вообще, зависело от случайного в той или иной степени выбора руководства «OKeh». Пять дисков было обнаружено критиком и знатоком джаза Джорджем Авакяном на складах фирмы «Columbia» в Бриджпорте, штат Коннектикут. Позже, когда «OKeh» осознала, что нашла фирма в лице Армстронга, к организации сеансов звукозаписи стали подходить несколько серьезнее: для аранжировки некоторых мелодий привлекли Дона Редмена, но и в этих случаях все проделывалось без подготовки, экспромтом. Если принять во внимание, что в наши дни для записи самого обыкновенного популярного альбома требуется множество музыкантов, инженеров, специалистов того или иного профиля, сотни часов отчаянных усилий, то невозможно не поразиться Армстронгу и его сотоварищам, которые играючи стряпали по две-три пластинки в день, а потом отправлялись на свою основную работу.

С исторической точки зрения наиболее важной особенностью этой серии является засвидетельствованный в ней несомненный и исключительный творческий рост Армстронга. В первых записях Армстронг предстает как высокоодаренный музыкант, возвышающийся практически над всеми джазовыми исполнителями, окружавшими его, в последних же он — гений (если это слово вообще имеет смысл). Его стремительное восхождение к артистической зрелости шло в пяти направлениях, что можно проследить по пластинкам.

Во-первых, это неуклонный рост исполнительского мастерства. На первых пластинках, по сравнению с более поздними записями, ощущается нерешительность, встречаются фальшивые звуки, значительно меньше точно сыгранных стремительных пассажей. Техническое совершенствование связано с другой тенденцией — растущей уверенностью в себе. Виртуозная техника придает веры в свои силы, и, наоборот, вера в собственные возможности помогает избежать ошибок, порождаемых волнением. Исполнение Армстронга, вначале несколько неуверенное, становится твердым и безошибочным. В-третьих, и это особенно важно, Армстронг реже и реже использует нотированные мелодии, все более отдаваясь свободному плаванию. Ориентирами ему служат лишь принципы аккордового варьирования при сохранении внутренней гармонической схемы. Если, солируя в оркестре Оливера, он следовал заранее намеченной мелодической линии, а работая у Хендерсона,

нередко изменял фразировку мелодии, то в серии «Hot Five», презрительно отвергая шаблонные мотивы, он творит абсолютно новое, самобытное. В-четвертых, обращает на себя внимание непрестанное расширение эмоционального спектра. Первые пластинки серии выдержаны в относительно оптимистическом, жизнеутверждающем ключе. В последних же Армстронг исследует обширную гамму человеческих чувств — от неукротимого буйства пьесы «Hotter Than That», через драматизм «West End Blues» к глубокой скорби «Tight Like This». И, наконец, закономерный итог всего вышесказанного: Армстронг все более выдвигается на авансцену. Если в ранних записях он предстает как традиционный новоорлеанский ведущий корнетист, оставляющий пространство для соло других исполнителей, то последние пластинки — это самовыражение Армстронга. Остальные же участники обеспечивают ему фон, лишь изредка получая возможность солировать.

Мы не знаем, кто подбирал музыкантов для первого состава «Hot Five», но выбор, несомненно, был удачен: тромбонист «Кид» Ори, долгое время игравший в оркестре Оливера и являвшийся, бесспорно, лучшим тромбонистом того периода, кларнетист Джонни Доддс, несколько лет возглавлявший собственную группу — ансамбль в чикагском клубе «Келлиз Стейблс». (На некоторых из этих пластинок он играет еще и на альт-саксофоне.) Доддс был лучшим среди новоорлеанских кларнетистов (с ним мог соперничать только Нун), уступая лишь Сиднею Беше, который в те годы находился в Европе. И, наконец, банджоист Джонни Сент-Сир, выступавший в то время с Нуном в клубе «Апекс».

Все они представляли новоорлеанскую «школу», и, когда 12 ноября была сделана первая запись «Hot Five», стало ясно, что новый ансамбль играет в новоорлеанском стиле. У Армстронга в этой пластинке ведущая партия, но солирует он крайне мало. Практически все соло исполняет Джонни Доддс, как то было и в оркестре Оливера. Однако к третьему сеансу, 26 февраля 1926 года, когда было записано шесть сторон, «OKeh» предоставляет Армстронгу большее пространство. В конце концов он запел. По словам Армстронга, об этом его попросил инженер, а так как Микни Джонс припоминает, что находился в тот момент в студии, можно заключить, что предложение исходило от него.

Исполнялась пьеса Кларенса Уильямса «Georgia Grind», очень блеклый популярный блюз. Лил поет по-любительски, вокал Луи отличается силой звучания, но не более того. Однако вслед за первым опытом Армстронг записывает вторую вокальную партию, которая оказалась гораздо интереснее, чем «Georgia Grind». Это «Heebie Jeebies», пьеса, приписываемая Джонсу и Бойду Аткинсу,

негритянскому саксофонисту, промышлявшему в то время в Чикаго. В действительности же она была заимствована из рега Скотта Джоплина и Луи Шовена «Heliotrope Bouquet». Исполняемая здесь Армстронгом партия корнета относительно невелика, но зато он поет развернутый «двойной» хорус. В первый раз он воспроизводит написанный текст, а затем исполняет хорус в вокальной манере «скэт», то есть импровизирует мелодию с помощью слогового пения, подражая звучанию музыкального инструмента. Существует легенда, будто Луи обронил листок со словами и был вынужден выходить из положения до тех пор, пока кто-то не подал ему текст и он вновь не вернулся к обычной манере. Джонс вспоминает, как они одновременно с Армстронгом нагнулись, чтобы поднять листок, и стукнулись лбами. Не исключено, что это правда, а может быть, и забавная выдумка. Но так или иначе, выпеваемый Армстронгом текст звучал бессмысленно и бессвязно. Однако скэт был воспринят как новаторство, чему в немалой степени способствовал хриплый голос Армстронга. Пластинка имела колоссальный успех. По данным различных источников, в течение нескольких недель было продано 40 000 копий. И это во времена, когда пятитысячная распродажа считалась нормальной, а десятитысячная — весьма удачной.

К этому моменту Армстронг уже года два или три был хорошо известен музыкантам и любителям джаза, но пьеса «Heebie Jeebies» привлекла к нему более широкую публику, в основном негритянскую, что побудило руководство «OKeh» «сделать» ему имя. Реклама «Heebie Jeebies» была помещена в газете «Чикаго дифендер», и в дальнейшем его записи стали время от времени рекламироваться. Кроме того, портреты Армстронга распространялись среди покупателей, а ансамбль «Hot Five» получил поддержку от фирмы, которая покровительствовала его участию в джазовых концертах, проходивших в «Колизеуме».

Сеанс звукозаписи 26 февраля 1926 года стал заметной вехой в судьбе Армстронга. Он впервые выступил как певец, создал свой первый хит, а исполнение им пьесы «Cornet Chop Suey» показало, по крайней мере музыкантам, что соперники Армстронга — Джо Смит, Джаббо Смит, Оливер, Джонни Данн — плетутся за ним, глотая пыль.

Тем не менее, хотя музыкантам и казалось, будто Армстронг достиг своего пика, до настоящей вершины ему было еще далеко. Его мастерство совершенствуется буквально от сеанса к сеансу. Ко времени следующего, 16 июня, Армстронг достигает большей полноты и глубины звучания. А результат записи 16 ноября 1926

года производит еще более сильное впечатление. В этот день он записал пьесу «Skid-Dat-De-Dat» — первое проявление того меланхолического настроения, которое окрасит все его дальнейшее творчество. В то время в моду вошли грустные темы в минорном ключе, такие, как «St. James Infirmary Blues». Армстронг записал несколько подобных пьес. Чувство меланхолии соответствовало душевному состоянию музыканта, и, работая в данном направлении, он сделал целый ряд своих лучших пластинок, куда вошли пьесы «Melancholy», «Tight Like This» и уже упоминавшаяся «St. James Infirmary».

«Skid-Dat-De-Dat» напоминает лоскутное одеяло. Пьеса состоит из четырехтактных брейков и интерлюдий, передаваемых от музыканта к музыканту и объединенных с помощью весьма простой четырехтактовой темы, которая представляет собой последовательность из четырех целых длительностей. Первая нота играется с некоторым запаздыванием по отношению к метру, вторая — с еще более значительным отставанием, а две последние — почти в полном с ним соответствии. Этот прием используется на протяжении всей записи. Возможно, Армстронг делал это вполне сознательно, а может быть, и нет, но, как мы уже видели, свободное смещение мелодии по отношению к граунд-биту характерно для его исполнительской манеры. Так или иначе, подобная последовательность звуков была преднамеренной.

Среди записей, сделанных во время этого сеанса, выделяется пьеса «Big Butter and Egg Man». Ее подробно анализировали Андре Одер и Гантер Шуллер, композиторы и музыковеды. Часто ее упоминают как образец великолепного солирования Армстронга. В его соло, как и во всей записи в целом, покоряет ощущение легкости, с которой Армстронг ведет мелодию. Он абсолютно спокоен, абсолютно уверен в том, что все, что он хочет сказать, будет выслушано…

С завершением работы над «Hot Five» для Армстронга закончился период ученичества, начавшийся еще в хонки-тонкс Сторивилла. Теперь он понимал, что он делает и зачем. Сомнения остались позади.

Первые тринадцать пластинок, записанные ансамблем «Hot Five» в течение одного года, заключают в себе немало прекрасных свойств, на которые мне хотелось бы указать. Невольно возникает сравнение с выставкой хрусталя, где все искрится и переливается в лучах света. Самобытные музыкальные фразы — как яркие вспышки, и, конечно же, привлекает заразительный, неукротимый, непрерывный свинг. Все эти пьесы проникнуты настроением радости и веселья, ощущением, что это и есть

настоящий праздник с шутками и смехом, как, например, в комических музыкальных экскурсах пьесы «Jazz Lips». Почти все мелодии исполняются в умеренном темпе, главным образом в мажорной тональности. Они в значительной мере выдержаны в традиционном новоорлеанском ансамблевом стиле. Но все же ведущая роль, принадлежащая здесь Армстронгу, явственна гораздо больше, чем то было когда-либо в ансамбле Оливера. Остальные участники становятся фоновыми фигурами. Таков был вариант новоорлеанского стиля, предложенный Армстронгом, — с преобладанием ведущего солирующего корнета, в отличие от более сбалансированного звучания инструментов в ансамбле Оливера, ставшего впоследствии особенно типичным для диксиленда, или традиционного джаза. Для Армстронга же все отныне стало на свои места. Он утвердил себя как многогранный музыкант, певец, исполнитель, привлекающий все более широкую аудиторию. К концу 1926 года он известен уже не только среди профессионалов. Он завоевал свою публику.

Помимо работы с ансамблем «Hot Five», Армстронг в те годы записывался и как партнер других ведущих музыкантов, и как аккомпаниатор исполнителей блюзов, в первую очередь Микни Джонса в фирме «OKeh». Он участвовал в четырех сеансах звукозаписи с Бертой «Чиппи» Хилл, первоклассной певицей, прошедшей великолепную школу во время гастрольных турне «Ма» Ренни. Он работал также с Сиппи Уоллес и с несколькими более слабыми исполнительницами, в их числе сестра Кэба Кэллоуэя — Бланш.

Наиболее интересны две работы, записанные Луи с оркестром Эрскина Тэйта «Vendome Orchestra», которые демонстрируют, как Армстронг работал на эстраде. Коллектив Тэйта — это свинговый биг-бэнд наподобие оркестра Хендерсона. Однако он отличался большей экспрессивностью, свойственной «горячему» стилю, в обеих записях Луи солирует. Его партия в «Static Strut» особенно удалась и по звучанию напоминает скорее работы Армстронга с Хендерсоном, нежели с «Hot Five». Здесь налицо сила и громкость звука, большая ритмическая выразительность и меньшая композиционная логика. Это была разумная реакция на изменившиеся обстоятельства. Армстронг записывался с большим грохочущим оркестром, находясь достаточно далеко от микрофона. Он отдавал себе отчет в том, что в создавшейся ситуации требуется именно мощь, а не утонченность звучания. В пьесе «Stomp off, Let's Go» есть один короткий, захватывающий двухтактовый брейк, включающий в себя фрагмент мелодии сигнала рожка и последующую атипичную стремительно нисходящую триольную фигуру. Это — эффект того типа, что

Армстронг использовал весьма часто.

В апреле 1927 года, ко времени окончания целой серии записей, в «OKeh» твердо осознали, что Армстронг — надежный поставщик прибылей для фирмы. Пластинки типа «Cornet Chop Suey» и «Muskrat Ramble» в течение целого года пользовались спросом. Теперь Армстронг оказался достаточно знаменитым для того, чтобы компания «Melrose Music Company» решила опубликовать нотные записи его соло. Для этого музыканта пригласили в студию, где он импровизировал соло и брейки. Их записывали на ролики — техника звукозаписи XIX века все еще использовалась в те годы. Нотную транскрипцию сделал пианист Элмер Шойбел. Импровизации были опубликованы в виде сборников «125 джазовых брейков для корнета» и «50 „горячих“ хорусов для корнета».

Эти издания можно разыскать и сегодня. Они, безусловно, представляют интерес для изучения. Первое, что бросается в глаза, — огромное разнообразие брейков. Их 125, и, возможно, Армстронг записал все это за один день. Однако каждый последующий отличается от предыдущего. Речь идет не столько о гармоническом, сколько о мелодическом многообразии; хотя Армстронг часто начинает фигуру на полтона ниже, здесь почти нет других нарушений гармонии. На мой взгляд, не стоит приписывать Армстронгу серьезные открытия в области гармонии, как это делают некоторые музыковеды. Он осваивал гармонические принципы, выступая в квартете, певшем в «парикмахерской» манере, и, импровизируя, стремился скорее выявить уже имеющуюся гармонию, нежели изменить ее, что впоследствии было свойственно таким исполнителям, как Коулмен Хоукинс. Армстронг, в сущности, мыслил линеарно, и, когда мы обнаруживаем в его мелодии диссонансы, было бы точнее рассматривать их как мелодическое украшение, а не как гармонические или «проходящие тоны» (в трактовке одного из исследователей). Эти брейки с полной очевидностью свидетельствуют, насколько незначительны отступления Армстронга от заданной гармонии.

Огромное разнообразие этих брейков заключено в ритмической и мелодической, а не в гармонической сфере. Характерно, что Армстронг плетет музыкальный узор, постоянно меняя направление мелодии, часто двигаясь зигзагообразно. Он никогда не растягивает мелодические фразы (обычно они остаются в пределах двух тактов). Здесь нет также последовательностей восьмых, нет заданных повторяющихся ритмических фигур. Здесь царит многообразие: три восьмые ноты уступают место синкопированным четвертям, за которыми

следуют стремительные триоли и короткие пунктированные реплики из восьмых с точками и шестнадцатых. Эти брейки — яркая демонстрация того, насколько органично для творчества Армстронга ритмическое многообразие.

В ноябре 1926 года фирма «Columbia» купила «OKeh», причем одной из причин было наличие у последней великолепно оснащенных студий на Юнион-сквер в Нью-Йорке. Начиная с февраля 1927 года компанию «OKeh» вместо Микни Джонса возглавляет Том Рокуэлл — решительный, представительный молодой человек немногим старше 20 лет. Это был классический тип обаятельного ирландца. Он умел нравиться и был чрезвычайно настойчивым и удачливым коммерсантом. В детстве он некоторое время воспитывался в приюте, а годы юности провел в Техасе, тяжелым трудом зарабатывая себе на жизнь. Однажды, работая мойщиком окон, он едва не погиб, вывалившись из окна. Он знал мир, где жили по принципу «человек человеку волк», и спешил насолить ближнему прежде, чем тот насолит ему. Он ничего не смыслил в музыке и никогда не мог даже запомнить мелодию. Но, с другой стороны, у него была склонность к джазу и охота связать искусство и торговлю — свойство, которым не обладали многие из будущих советчиков Армстронга. Джон Хэммонд говорил: «Томми Рокуэлл немало сделал для Луи в „OKeh“. Они записывали „коммерческие“ пьесы, такие, как „Sweethearts on Parade“, „You're Driving Me Crazy“, „Body and Soul“, а большинство негритянских музыкантов не имело такой возможности». Рокуэлл делал на музыкальном бизнесе деньги, но тем не менее нельзя не признать, что некоторые шедевры Армстронга были записаны под его руководством.

Рокуэлл вступил в должность весной 1927 года. В мае он отправился в Чикаго, где за неделю, с седьмого по четырнадцатое, записал одиннадцать пьес с Армстронгом и группой «Hot Seven». Две из них так и не были тиражированы, пока годы спустя их не обнаружил Авакян. Ансамбль «Hot Seven» отличался от прежнего «Hot Five» тем, что его состав был усилен музыкантом из оркестра Диккерсона — Питом Бриггсом, игравшим на тубе, и ударником «Бэби» Доддсом, с которым Армстронг работал сначала на речных судах, а затем в оркестре Оливера. Кроме того, тромбонист, возможно Джон Томас из оркестра Диккерсона, сменил Ори, выступавшего временно в Нью-Йорке у «Кинга» Оливера. Сент-Сир играл поочередно то на гитаре, то на банджо. Начиная с этой серии, инструментом Армстронга становится труба — и во время сеансов звукозаписи, и в концертных выступлениях.

К тому моменту оркестр сильно отошел от новоорлеанской

манеры. Здесь меньше ансамблевого исполнения, больше солирования. Насколько сказалось в этом влияние Рокуэлла, неизвестно. Он не мог давать музыкальных рекомендаций, но, безусловно, уловил новую тенденцию — тягу к аранжировкам, приправленным джазовыми соло. Образцом в данном случае служили пользующиеся успехом оркестры Хендерсона, Эллингтона, Голдкетта и другие. Рокуэлл, кроме того, прекрасно понимал, что главный его козырь — Армстронг, и, значит, надо дать ему возможность солировать. Но новоорлеанский стиль еще не сошел со сцены, да и вряд ли можно говорить, что он вообще когда-либо выходил из моды. Эта музыка по-прежнему имела своих поклонников.

Первая запись «Hot Seven» «Willie the Weeper» — одна из наиболее «горячих». Ее кульминацией является заключительное соло Армстронга и следующий за ним ансамблевый проигрыш. Армстронг начинает соло динамичной фразой, состоящей из отрывистых синкопированных звуков, переходящих в частое завершающее вибрато; эта фраза скорее ритмическая, нежели мелодическая. В шестом такте он дает разрядку напряжения, неожиданно развертывая короткую восходящую и вновь нисходящую фразу необыкновенной красоты — одну из тех крохотных музыкальных жемчужин, которые вызывают всеобщее восхищение. Затем острота опять нарастает благодаря быстро повторяющимся звукам. Наконец в двенадцатом такте, устремляясь к финалу, Армстронг берет высокую кульминационную ноту (блюзовая VII ступень), сильно отставая от граунд-бита, насыщает ее вибрато и выдерживает. В пятнадцатом такте он повторяет этот ход к верхней тонике, но на мгновение сдерживает пламя, чтобы усилить драматизм, а затем отдается страсти, выражая ее учащающимся вибрато. Как только вступает ансамбль, он соскальзывает с верхней ноты, играя нисходящую фразу, и ведет к финалу, направляя движение ансамбля простыми отточенными фразами, начинающимися в высоком регистре и затем устремляющимися вниз. Это «горячий» джаз в его наивысшем проявлении, и мы можем только предполагать, насколько потрясены были игрой Армстронга другие трубачи, да, впрочем, и все остальные джазовые исполнители.

Однако при всей своей безжалостной «горячести» соло в «Willie the Weeper» было в значительной степени парафразом чрезвычайно простой мелодии. Как мы уже отмечали, основой новоорлеанского стиля была не неистощимая изобретательность музыкантов, а их умение пользоваться заранее отработанными заготовками, которые можно было повторять из вечера в вечер.

К этому моменту своего творческого развития Армстронг переходит от варьирования темы к созданию абсолютно новых мелодий, основанных на базисной гармонии пьесы, что в терминологии музыкантов называется «гармоническим оборотом», «квадратом». Обращение Армстронга к чистой импровизации объясняется в значительной мере наличием у него безупречного слуха. Он всегда чувствовал гармонию, скрытую в мелодии, и не мог не выявить ее. Поэтому он играл не просто отдельные звуки аккорда, а расширял его до полной гармонической структуры. Было бы преувеличением утверждать, что идея импровизации на основе гармонического квадрата принадлежит Армстронгу. Но он в большей степени, чем остальные исполнители его времени, обладал необходимыми для этого способностями, демонстрируя другим музыкантам возможности этого метода.

Луи никогда целиком не отвергал парафраз как базу джазовой импровизации, и мы убедимся в этом, исследуя его дальнейшее творчество. В период работы с «Hot Five» именно импровизация в чистом виде становится основополагающим методом Армстронга. И это блестяще подтверждается знаменитым соло из пьесы «Potato Head Blues», самой знаменитой из записей, сделанных с ансамблем «Hot Seven», где он полностью отходит от темы, чтобы свободно импровизировать на основе гармонического квадрата. (Пьеса «Potato Head Blues» не блюз, а обычная популярная песенная мелодия.) У этой записи стандартное ансамблевое начало, после чего Армстронг играет основную тему из шестнадцати тактов в первозданном виде. Далее следует полный хорус Доддса и, наконец, знаменитый стоп-тайм-хорус. Оркестр акцентирует лишь первую долю каждого двухтакта, предоставляя Армстронгу инициативу в остальной части построения. Сначала музыкант стремится подогнать свои фразы к стоп-тайм-хорусу, исполняя двухтактовые секвенции. Но по мере перехода к следующему восьмитакту он постепенно сбрасывает оковы, чтобы творить разнообразные мелодические фразы, которые все больше удаляются от основной линии, образуя фигуры протяженностью от четырех до восьми тактов. Каждая очередная фигура контрастирует с предыдущей: изгибы зеркальны, восходящее движение чередуется с горизонтальным, медленное сменяется быстрым. Армстронг нередко уходит от монолога, стремясь к диалогичности речи, — прием, вдыхающий жизнь в его мелодии и освоенный лишь очень немногими исполнителями.

Но самое примечательное, возможно, вот что: в этом хорусе Армстронг сплошь и рядом сознательно совершает то, что прежде

получалось случайно, — перестраивает метр. То есть, противопоставляя свои фразы естественной последовательности сильных и слабых долей, он создает контрметр. Так, например, он начинает последний восьмитакт соло энергичным скачком в высокий регистр на второй доле такта. Еще через семь тактов он делает то же самое, а уже в следующем такте выделяет звук, который приходится не на вторую, а на третью долю. Происходит мимолетное, неуловимое нарушение метра, как если бы человек, марширующий в строю, вдруг ошибся и зашагал не в ногу, но сейчас же спохватился и опять вошел в общий ритм. Армстронг еще раз прибегает к этому эффекту в коде, когда, совершая нисходящее движение, акцентирует вторую и четвертую доли в соответствии с битом, так что мелодия вступает в противоречие с внутренним метром. Использование подобной полиметрии, пожалуй, и есть тот самый прием, который Луи перенял у Оливера.

И в те годы, и теперь более всего изумляет слушателя неистощимая изобретательность Армстронга: свежесть, многообразие, неожиданные взлеты и изгибы присущи мелодии в каждом такте. Здесь нет штампов и банальностей, прикрывающих пусть даже минимальную нехватку воображения. И при этом все построения логичны и закономерны. Эти полные свежести, новые, выразительные обороты сверкают, как блики солнца, играющие на воде.

…Записи ансамбля «Hot Seven», сделанные в течение шести сеансов за восемь дней, — один из уникальных образцов блистательной творческой удачи в истории джаза. Армстронг приближался к вершине, которая будет достигнута спустя год. Он играл с завораживающей, покоряющей страстностью, его фантазия, казалось, не имела предела.

Удивительно, но в разгар блюзовой лихорадки среди работ «Hot Five» очень немного подлинных блюзов. Армстронг и Доддс были виртуозами этого жанра, и, руководствуясь коммерческими соображениями, ансамбль мог бы записывать максимальное количество пьес такого рода. Но дело в том, что широкая публика принимала за блюз любое произведение, если в его названии было слово «Blues» и к тому же повествовалось о неверных или несчастных влюбленных. «Keyhole Blues», «Got No Blues», «Put' Em Down Blues» — обычные популярные песни. Однако в этом наборе есть и два превосходных блюза — «I'm not Rough» и «Savoy Blues».

Эти пьесы были записаны в числе других за три сеанса с 9 по 13 декабря. Четыре дня между этими датами, бесспорно, можно считать самыми головокружительными во всей истории джаза. Шесть записей, сделанных за это время, — джазовая классика, а

«Hotter Than That» — вообще одна из лучших джазовых пластинок всех времен.

«I'm not Rough» — жесткий, динамичный, мощный блюз в умеренном темпе, который тем не менее является несколько более быстрым, чем принято в блюзах. Три начальных хоруса исполняются ансамблем, что непривычно для данного периода творчества коллектива. Армстронг берет множество блюзовых тонов, тогда как Ори четко соблюдает гармонию темы. Лонни Джонсону принадлежит классическое «рыдающее» блюзовое гитарное соло, где драматизм нагнетается дублированием бита. В пьесе нет соло Армстронга на трубе, но он поет, и текст, суровый и безотрадный, отвечает общему духу произведения. Здесь обнаруживается особо тонкое чувствование Армстронгом «фразировки», которое проявляется в растущей тенденции растягивать или сжимать мелодические фигуры, так что кажется, будто звуки естественно и свободно накладываются на граунд-бит. Так, например, в третьем и четвертом тактах вокального раздела, где он поет: «Но женщина, которой я достанусь, должна ценить меня», он запаздывает со вступлением и растягивает следующие несколько слов, что приводит к значительному отставанию, но затем, ближе к концу фразы, ускоряет темп и наверстывает упущенное. Этот прием растягивания и сжатия становится все более характерным для его манеры и в начале 1930-х годов утверждается как важнейшая особенность стиля Армстронга. Запись завершается упрощенным и даже примитивным риффом, который подхватывается всем ансамблем. В целом же музыканты демонстрируют здесь жесткую и мощную манеру исполнения.

Второй блюз, «Savoy Blues», — классический образец новоорлеанского стиля. Он включает несколько тем, брейков и заранее разработанных партий для различных инструментов, в первую очередь для тромбона. Это отличная пьеса, написанная Ори. Начинает ее Армстронг, играющий первую тему, построенную на трех звуках, многократно повторяющихся. Но с целью избежать однообразия Армстронг, конечно, варьирует эту небольшую фигуру, вначале выделяя первый звук, затем — второй, постепенно добавляя форшлаги, смещая акценты, растягивая и сжимая фразы. Эту фигуру начального хоруса он повторял шестнадцать раз, каждый раз играя ее иначе. Далее следует соло Джонсона на гитаре под аккомпанемент Сент-Сира (в восьмом такте Сент-Сир исполняет нисходящую «галопирующую» фигуру, которую позже высоко оценил Джанго Рейнхардт). Следующее соло Армстронга отличается мягкостью, даже нежностью. Этого эффекта в изысканнейшей начальной

фразе он достигает благодаря отставанию первых двух звуков от бита. Он как бы мнется в нерешительности, не осмеливаясь вступить, а затем, преодолевая смущение, решается на короткий нисходящий пассаж. Ответом служат новый, более экспрессивный подъем и спад. В пятом такте возникает парафраз начальной фигуры, а следом за ним — тяжеловесная, малоподвижная фраза в низком регистре. Это настоящий диалог. (Определить, где начинаются и кончаются фразы в джазовом хорусе, — дело довольно субъективное.)

Хотя Армстронг в этой пьесе специально не членит фразы на равномерные отрезки, они как бы распадаются на сегменты, каждый протяженностью приблизительно по два такта. Однако во втором хорусе он дает себе свободу, выстраивая в трех частях блюза три фигуры, восходящие и нисходящие, почти исчезающие, а затем получающие дальнейшее развитие. В этом хорусе он несколько более экспрессивен; но в начальном понижающемся пассаже восьмые не совпадают с битом, то опережая его, то отставая. Однако смещение настолько неощутимо, что почти не поддается анализу: первые две ноты запаздывают, следующие две опережают бит и т. д. В сменяющих друг друга фразах этого соло таятся логически обусловленные и одновременно непредсказуемые сюрпризы — ни путаницы, ни прямолинейности, ни единого лишнего или недостающего звука. Каждый на своем, любовно найденном месте по ту или другую сторону бита, и все в целом отмечено богатством и полнотой звучания. Это, бесспорно, одно из лучших соло Армстронга, одна из тех изумительных диковинок, которые одухотворяют джаз.

Игра Армстронга в «Savoy Blues» наполнена чувством мягкой нежности, оттененной печалью, которая впоследствии станет все более ощутима в его творчестве. Начиная с этого момента многие из его лучших работ передают оттенки чувств этого эмоционального спектра: от пронзительной грусти «Sweethearts on Parade», через неизбывную тоску «West End Blues» к глубокой скорби «Tight Like This».

Трудно сказать, какие обстоятельства жизни Армстронга породили это новое душевное состояние. Вполне возможно, что он просто позволил себе выказать то чувство, которое всегда жило в нем. Несмотря на внешнюю беспечность и беззаботность Армстронга, все его творчество свидетельствует о том, что затаенная, скрываемая от других боль никогда не покидала музыканта. Испытавший немало трудностей на своем жизненном пути, он не мог не чувствовать, что жизнь человеческая полна печали.

Но, я думаю, дело не только в этом. Насколько нам известно,

именно в то время умерла мать Луи — Мэйенн, к которой он был по-настоящему привязан. Она была единственным человеком, действительно любившим его. Она много значила для него: женившись на Дэйзи, Луи переехал в дом неподалеку от Мэйенн, продолжая часто навещать ее. А как только он прочно обосновался в Чикаго, мать подолгу гостила у него, причем Луи всегда заботился, чтобы она ни в чем не нуждалась. Утрата самого близкого человека не могла не оказать на него сильного влияния. Я абсолютно убежден, что глубокое чувство печали, приведшее к созданию классической пьесы «West End Blues», было вызвано смертью матери.

И все же не одна печаль владела Армстронгом. Эмоциональная подвижность артиста выявилась на одном из сеансов грамзаписи: перед исполнением нежной и изящной пьесы «Savoy Blues» он воспламенил весь оркестр, записывая пьесу, которая, несомненно, остается самой взрывной и зажигательной из всех джазовых пьес и называется соответственно «Hotter Than That». Джаз — это настроение. Бывает, что музыканты приходят в студию расслабленными или изнуренными — они не чувствуют необходимого накала. Либо, не видевшись день-два, им хочется поболтать. Случается, артисты просто взвинчены или раздосадованы личными неурядицами. Иногда, выражаясь их языком, они просто «не могут настроиться». Но случаются дни, конечно же, гораздо более редкие, когда все получается само собой.

Именно таким стал этот день для Армстронга. И хотя здесь солируют и другие исполнители, «Hotter Than That» — в первую очередь шоу самого Армстронга. Он лидирует в ансамблевом вступлении, переходит в соло из тридцати двух тактов, поет следующие тридцать два такта, обменивается брейками с гитаристом и наконец приводит ансамбль к финалу. Остальные соло кажутся минутными передышками среди урагана.

Эта мелодия — всего лишь сжатый вариант последней темы «Tiger Rag», незамысловатой вещицы, от которой Армстронг любил отталкиваться. И если даже признать в ней наличие мелодии, то выявить ее очень трудно. Луи начинает короткое восьмитактовое вступление, паря над ансамблем, а затем погружается в соло, несомненно лучшее из трех-четырех наиболее известных. Во втором такте он выстраивает фразу, которую другой музыкант закончил бы в третьем такте каким-либо выдержанным звуком — возможно, эффектным си-бемолем (он как раз появляется в четвертом такте). Армстронг не останавливается на этом. Он разворачивает следующую, аналогичную, но несколько измененную версию первой фразы и

преподносит один из тех маленьких сюрпризов, которыми одаривает нас так часто. Он делает не менее эффектное до четвертой доли второго такта конечной нотой первой фразы и одновременно начальным звуком второй.

Аналогичное построение встречается и в шестнадцатом такте при переходе ко второй половине мелодии.

После соло Доддса Армстронг поет брейк и затем хорус в манере скэт, представляющий не меньший интерес, чем лучшие инструментальные соло. Он начинается простой нисходящей гаммообразной фигурой, но, вместо того чтобы продолжить или повторить ее, как сделало бы большинство исполнителей, Луи выписывает один из тех замысловатых завитков, которые он часто пускает в ход. В восьмом такте он растягивает мелодические фигуры в нечто похожее на триоли, но столь неопределимое, что не поддается записи. Кульминация вокальной линии достигается во второй части, где он поет длинную секвенцию (четверти с точками). Позже такие секвенции превратятся в клише. На них построена, например, инструментальная пьеса «String of Pearls» — очень популярная в эру биг-бэндов. Но, насколько я мог установить, подобные приемы в джазе до Армстронга никто не использовал. За счет фразировки и расстановки акцентов Армстронг группирует звуки парами, сплетая в вокальной линии двухдольные такты, которые накладываются на трехдольный граунд-бит при основном метре на /. Для своего времени это была свежая, поразительная находка, на тридцать лет предварившая ритмический поиск периода «пост-бопа».

Следом за вокальным соло Луи исполняет серию брейков в манере скэт с гитаристом Лонни Джонсоном. Тогда как Джонсон вновь и вновь повторяет более или менее похожую фигуру, все брейки Армстронга совершенно различны. Больше того, Джонсон придерживается исходного метра мелодии, в то время как брейки Армстронга абсолютно свободны, точнее говоря, он каждый раз предлагает иной размер. Запись заканчивается брейком трубы, обрамленным двумя гитарными брейками Лонни Джонсона, причем Армстронг необъяснимым образом достигает эффекта гитарного звучания. Этот брейк — сложная фигура, восемь раз на протяжении восьми тактов изменяющая направленность движения. Но самое значительное в «Hotter Than That» — это непрестанное свингование Армстронга. Вот истинный свинг в его чистом виде, неподражаемый образец, безупречный и полный достоинства. Будь это даже единственная работа Армстронга, она могла бы совершить переворот в джазе.

Последние записи ансамбля были сделаны в декабре 1928 года. И к этому времени уже никто не мог обвинить джазменов в

следовании новоорлеанскому стилю. В состав коллектива входили музыканты из оркестра Диккерсона — Хайнс, Синглтон, банджоист Мэнси Кара, кларнетист Джимми Стронг и тромбонист Фред Робинсон. Дон Редмен и местный пианист Алекс Хилл были приглашены как аранжировщики. В некоторых записях Редмен выступает и в качестве исполнителя. Томми Рокуэлл, по-видимому, принял решение отказаться от стандартного новоорлеанского количественного состава ансамбля. К 1928 году стало ясно, что пора малочисленных джазовых групп новоорлеанского типа осталась позади. Модные танцевальные оркестры включали от десяти до двенадцати участников, исполнявших аранжировки популярных песенок с небольшими вкраплениями джазовых соло. Таковы коллективы Уайтмена, Хендерсона и Голдкетта. Более того, белая аудитория с большим интересом принимала негритянские оркестры, хотя это бывало не везде. Некоторые из самых престижных отелей по-прежнему требовали белых музыкантов, но это были последние из могикан. Большие деньги, конечно же, можно было заработать, лишь выступая перед гораздо более широкой и обеспеченной белой публикой, и такие коллективы, как оркестры Хендерсона и Эллингтона, завоевывали новые позиции.

Армстронг уже успел доказать, что способен привлечь белых слушателей, поэтому Рокуэлл предпринял попытки продвинуть его на белый рынок и начал шире поставлять его пластинки в магазины для белых. Он увеличил число участников «Hot Five», приблизив его к стандартному танцевальному оркестру. Однако этот период был всего лишь переходным этапом в развитии коллектива.

В июне, июле и декабре 1928 года ансамбль записал девятнадцать пьес, это был шаг назад в сравнении с предшествующими работами. Стронг и Робинсон не могли конкурировать с Доддсом и Ори. И их зачастую маловыразительные или сентиментальные пассажи не имеют ничего общего с эффектными и искрометными созданиями новоорлеанского ансамбля. Но зато новый состав открыл Армстронгу еще больший простор для творчества. И в пору этого последнего цветения «Hot Five» он подарил нам некоторые из лучших джазовых произведений всех времен.

Одним из самых интересных образцов этого последнего этапа стал непритязательный блюз «Muggles» — так на сленге музыкантов называют марихуану. Пьеса начинается тремя соло — на фортепиано, тромбоне и кларнете, что вряд ли соответствует новоорлеанскому стилю. Далее следует брейк на трубе. Армстронг вступает, покрывая последние два такта соло Джимми

Стронга, для того чтобы вдвое ускорить темп. Он исполняет в первом такте лишь два звука, но они синкопированы скорее в новом, увеличенном темпе, нежели в исходном. И мы тотчас улавливаем этот новый бит. Затем он разворачивает две восходящие фигуры, интересные в ритмическом отношении. Во второй, представляющей собой четырехтактовый брейк (в результате ускоренного вдвое темпа), он играет фигуру из трех восьмых. В следующем такте он строит сходную фигуру, но сдвигает ее на полдоли вперед, достигая тем самым полиметрического эффекта. После этого он играет собственный хорус в новом, вдвое увеличенном темпе, на фоне ансамбля, играющего сопровождение в первоначальном темпе. Он использует прием, который музыканты называют «ритмическим увеличением», то есть вдвое растягивает такты и замедляет ритм гармонических смен. В результате получается двадцатичетырехтактовый блюз. Его также можно рассматривать как двенадцатитактовый блюз в размере /.

Оставшаяся часть соло — мастерская демонстрация того, как можно, экспериментируя с ритмом, добиться на основе скромной мелодии максимального свингования и экспрессии. Армстронг выстраивает хорус на ступенях, прилегающих к одному повторяющемуся звуку — тонике, как бы неожиданно «роняя» единичные звуки в различных долях такта. Иногда он начинает играть развернутые фигуры, а затем резко прерывает их, чтобы возвратиться к тонике. Он нагнетает напряженность, сильно выделяя звуки и вдруг круто обрывая их или добавляя быстрое заключительное вибрато. И еще раз он прибегает к контрметру. В десятом такте (темп вдвое увеличенный) он играет две четвертные ноты с последующим скачком на октаву. В десятом такте он добивается потрясающего эффекта, исполняя то же самое в противоположном движении, так что скачок оказывается обращенным и расположенным на другой доле. (Вряд ли Армстронг сознавал, что «выворачивает такт наизнанку», но у него, несомненно, мелькала мысль, что было бы любопытно перевернуть все вверх ногами.)

Наконец, по мере приближения к финалу, Армстронг возвращается к медленному темпу и играет проникновенный блюзовый хорус в новом, меланхолическом настроении, со стонами долгих, растянутых блюзовых тонов, что резко контрастирует с жесткой, напряженной стремительностью предшествующего хоруса. Он начинает этот медленный хорус простой фигурой из четырех звуков, сложенной вокруг повторяющейся блюзовой VII, и каждый раз несколько изменяет расположение звуков. Первый раз блюзовая VII почти совпадает с

битом, второй раз чуть запаздывает и выдерживается, так что второй звук укорачивается, и в третий раз запаздывает еще больше. Через субдоминанту он переходит к повторяющимся густым и печальным «блюзовым терциям», а от тоники в седьмом и восьмом тактах — еще ниже, к пониженной блюзовой VII. Армстронг заканчивает мощной блюзовой терцией, а затем дает небольшое звуковое дополнение на VI ступени, что обычно не согласуется с блюзовым тоном, но здесь воспринимается как горестный кивок головой. И пусть музыкант давно уже вырос из новоорлеанских одежек и овладел ритмическими сложностями, которые прежде ему и не снились, но этот хорус непосредственно вытекает из тех медленных блюзов, что он играл когда-то в барах для сутенеров и проституток.

Однако из всех работ «Hot Five» самой знаменитой, бесспорно, является пьеса «West End Blues», которую многие критики причисляют к истинным шедеврам, выдающимся образцам джаза. Она была записана в июне, еще до приезда Редмена, но во многих отношениях это уже новый стиль, стиль Армстронга, далеко отошедшего от новоорлеанской традиции. Мелодия этого бесхитростного блюза принадлежит Джо Оливеру и была сыграна им всего за две недели до исполнения Армстронгом. Остается невыясненным вопрос, слышал ли последний запись Оливера. Так или иначе, но он оттуда ничего не позаимствовал. Мастерство Армстронга достигло здесь таких высот, что лишь немногие трубачи решались вновь записывать эту пьесу. Они разве что повторяли «звук в звук» соло Армстронга. За пять лет, прошедшие с тех пор, как он начал выступать в оркестре Оливера, Армстронг действительно проделал большой путь.

«West End Blues» состоит из тщательно разработанного вступления, довольно любопытного ансамблевого хоруса, хоруса для тромбона, хоруса-диалога между кларнетом и голосом Армстронга, фортепианного хоруса, финального хоруса Армстронга и коды с участием трубы и фортепиано. Пьеса исполняется в медленном темпе, и в структурном отношении она не могла бы быть проще. Армстронг играет лишь два законченных хоруса, помимо знаменитого вступления и короткой коды. Но силой своего гения он превращает эту композицию в стройное, законченное музыкальное произведение с началом, серединой и заключением, где все части органично взаимосвязаны и неуклонно устремлены к финалу, такому же неизбежному, как исход классической трагедии. В этом произведении, богато отделанном, полном динамики и доведенном до совершенства, действительно есть нечто шекспировское. Здесь Армстронг

достигает вершины своего мастерства: теплый золотистый тон, отточенная атака, исключительная уверенность и безукоризненное владение инструментом. Кроме того, данное произведение — идеальный образец непревзойденного умения Армстронга властвовать над ритмом. В нем нет ни единого повтора, разнообразие бесконечно, все непрестанно изменяется. Наконец, и в области мелодического новаторства Армстронг поднимается на этот раз до небывалых высот.

Пьеса открывается каденцией, длинной и необычно сложной для джазовой композиции. Она настолько ошеломила других джазменов, что мало кто из них посмел отважиться в дальнейшем на что-либо подобное. Столь же длинной и сложной каденцией является вступление Банни Беригена к «I Can't Get Started». Оно, конечно, навеяно Армстронгом и осталось одним из немногих успешных образцов. Армстронг и раньше играл вступления без аккомпанемента, например, в «Skid-Dat-De-Dat», но все они были короткими. Знаменитые корнетисты, солировавшие в духовых оркестрах того времени, питали слабость к аляповатым и безвкусным каденциям. Армстронг был знаком с этой практикой. Вступление начинается несколькими отчетливо взятыми четвертями, которые спускаются по ступеням основного аккорда тональности. Менее искушенный музыкант наверняка застрял бы на выдержанном тоне, но Армстронг, вместо того чтобы поставить здесь точку, взмывает вверх, сооружая восходящую и затем нисходящую фигуру, которая оказывается началом построения, представляющего собой серию триолей. Однако, как отметил Гантер Шуллер, анализируя это произведение, триоли здесь совпадают по длительности с восьмыми предыдущего такта, вместо того чтобы быть на треть короче. Армстронг изменил темп. Шуллер пишет: «Триоли, исполняемые в темпе первого и второго тактов, были бы, конечно, более быстрыми, а следующая группа триолей была бы более медленной, чем то, что играет Армстронг. Интуитивно он понял, что первый темп будет не под силу даже при его технике, а второй чересчур замедлен». Здесь присутствует также диалогическое начало — экспрессивная вступительная нисходящая фигура и сменяющая ее филигранная восходящая.

Остальная часть вступления состоит из одной длинной фразы, которая в целом направлена вниз, несмотря на постоянные скачки вверх по мере движения. И вновь звуки слегка смещены в сравнении с тем, чего мы ожидаем. Взятое само по себе, это вступление, богатое гармонически и сложное ритмически, виртуозное с точки зрения композиции, является выдающимся музыкальным произведением.

Следующий хорус начинается прямым и безыскусным изложением темы. Снова конечный си-бемоль первой фразы третьего такта звучит раньше, чем мы ожидаем. Вторая фраза очень проста, но, как обычно, не совпадает с метром. На фоне установившегося спокойного настроения Армстронг строит все усложняющиеся фигуры. В седьмом такте он берет с опережением вторую, третью и четвертую ноты и так долго медлит перед шестой, что ему едва удается уместить ее в такт. Эта и последующая фигуры движутся вниз, но затем вновь начинается восхождение к долгому выдержанному звуку, входящему в фигуру, почти идентичную той, которая заключала первую часть вступления. И здесь вновь возникают фрагменты диалога: сложные, колеблющиеся, сплетающиеся фразы четвертого, пятого и седьмого тактов, а между ними спокойная реплика в шестом. Рождается непреодолимое ощущение сдерживаемой печали, прорывающейся в срединных фразах, чтобы достигнуть кульминации в долгой восходящей фигуре. Она как крик, заклинание, мольба.

Вступительный хорус сменяется чрезвычайно слабым соло на тромбоне, не представляющим интереса ни в гармоническом, ни в мелодическом отношении, которое к тому же оказывается зачастую фальшивым. Но оно обеспечивает необходимую после предшествующей эмоциональной встряски передышку. Далее следует одна из самых выдающихся вокальных импровизаций, когда-либо исполненных Армстронгом. Она состоит из фразы кларнета и исполненной в манере скэт фразы Армстронга, причем каждая из них настолько лаконична, что занимает едва ли половину такта. Чередующиеся фразы по четыре или восемь тактов обычны в практике джаза, и иногда музыканты пробуют обмениваться однотактовыми. Но я не знаю другого примера обмена полутактами, даже в таком медленном темпе.

Последующее фортепианное соло — самое слабое во всей композиции. Но Хайнс великолепен, и ему удается в рамках своей достаточно экспрессивной трактовки сохранить первоначальный настрой.

Последний хорус «West End Blues» едва ли не самый близкий к совершенству образец джазовой записи. Он открывается высоким си-бемолем, который Армстронг выдерживает, нагнетая драматизм на всем протяжении первых четырех тактов, — риск, на который пошли бы немногие джазмены. Далее, когда напряжение становится почти нестерпимым, он прерывает его гармонически сложной фигурой, повторенной пять раз. После долгого выдержанного звука эти повторяющиеся фигуры воспринимаются как череда криков отчаяния — эффект, который

Армстронг усиливает, задерживая вторую и слегка ускоряя следующую. А затем, как бы уже не имея сил страдать, вновь проникается смирением и тихой печалью (этими чувствами изначально преисполнено все произведение) и заканчивает стремительным, драматическим восхождением к си-бемолю с последующим быстрым затуханием звука. В целом хорус чрезвычайно сложен в ритмическом отношении.

Долгая, медленно нисходящая фортепианная фраза сохраняет общий настрой, и, наконец, Армстронг завершает пьесу очень простой, безыскусной фигурой, проникнутой смирением, сожалением, покорностью. Такова неизменно господствующая интонация произведения.

Здесь нет жалости к самому себе, лишь грусть зрелого мужчины, когда он, проказничая на дворе с мальчишками, вдруг осознает: что-то уже безвозвратно утрачено и нет защиты от боли, горя, смерти. Многие исследователи отмечали, что именно единство и законченность пьесы вселяют в нас чувство гармонии. И пожалуй, в большей мере, чем любое другое сольное джазовое исполнение, это соло — прекрасное и волнующее целое. «West End Blues» Луи Армстронга — один из шедевров музыки XX века, остановленное мгновение, бессмертное до тех пор, пока жива музыка. Недавно один из моих друзей в учебных целях прослушивал эту пьесу в неподготовленной аудитории, не интересующейся джазом. Когда запись кончилась, в зале стояла мертвая тишина.

Конечно, работу такого порядка нельзя было сделать за один сеанс и непосредственно в студии. Затти Синглтон вспоминает: «Мы репетировали в гостиной у Лил, потому что она купила новый рояль, и „Фата“ Хайнс был от него в восторге». Более того, многое из вошедшего в «West End Blues» готовилось Армстронгом, безусловно, заранее. Например, он целиком использовал нисходящий финал знаменитого вступления из малоизвестного блюза Маргарет Джонсон «Changeable Daddy of Mine», записанного за три с половиной года до этого. Я даже подозреваю, что все это выступление — результат разработанного им эффектного номера для исполнения в кинотеатрах и кабаре. Но, с другой стороны (хотя и это тоже только догадка, основанная на моем собственном исполнительском опыте), вся поразительная медленная фигура в шестом, седьмом и восьмом тактах — импровизация в чистом виде. Можно утверждать, что перед нами произведение, сочетающее в себе как спонтанный, так и заблаговременно подготовленный материал.

Однако, каков бы ни был источник возникновения, работа потрясла всех, не исключая и самого Армстронга. Вот что

рассказывает Эрл Хайнс: «Когда пластинка только вышла, мы с Луи слушали не отрываясь часа полтора или два и были просто ошарашены. Мы и не ожидали, что может получиться так здорово».

Они еще не осознавали, что, как только в душном воздухе студии «OKeh» смолкли последние звуки, изменилась сама музыка и возврат к прежнему стал отныне немыслим. И если не раньше, то теперь Армстронг доказал музыкантам и публике (что с этого момента невозможно было оспорить), что джаз есть нечто большее, чем музыка, под которую танцуют и выпивают. Он раз и навсегда продемонстрировал всему миру, что это искусство обладает колоссальными экспрессивными ресурсами и его можно изучать всю жизнь, так никогда до конца и не постигнув.

Глава 15

НА РАСПУТЬЕ

Весной 1929 года Армстронг готовился к возвращению в Нью-Йорк, чтобы начать новый этап своей карьеры. Теперь это был уже вполне зрелый, сложившийся артист, в совершенстве владеющий инструментом, уверенный в своих силах. Его творческий гений достиг полного расцвета. Он не просто один из лучших джазменов, он — настоящий герой джаза. Та часть интеллигенции, которая достаточно серьезно относилась к джазовой музыке, признавала равным Армстронгу лишь Эллингтона. Некоторые, правда, ставили «Дюка» несколько выше — ведь он не только исполнял, но и сочинял музыку, а композитор в глазах меломана всегда стоит выше исполнителя. Но для простых любителей джаза, белых и черных, для своих коллег-джазменов, для тех миллионов американцев, которые хоть немного знали о «новой» музыке, Армстронг оставался единственным и неповторимым.

Особенно горячо любили его негры. Не надо забывать, что в те годы в Соединенных Штатах процветала расовая дискриминация. Например, в командах высшей лиги не было ни одного негритянского спортсмена. Для них существовала своя особая лига. Почти никому из негров не удавалось пройти на выборную должность. Лишь немногие негритянские артисты добивались широкой известности. Очень редко можно было встретить негра, занимающего высокое положение в администрации, бизнесе или промышленности. Негров считали людьми второго сорта, не способными к тонкому пониманию и выражению чувств. Подобные взгляды были распространены даже среди тех белых, которые относились к неграм с симпатией. Поразительно, что и сами негры, по крайней мере большинство из них, отрицая на словах превосходство белых, в глубине души ощущали себя неполноценными людьми. Впрочем, даже в тех сферах деятельности, где неграм удавалось добиться успеха, например в индустрии развлечений, им было трудно доказать, что они в чем-то могут встать выше белых.

Луи Армстронг не просто превзошел многих своих белых коллег, но и стал лучшим среди них. Сами белые говорили, что равного ему трубача и джазмена нет не только в Соединенных Штатах, но, возможно, и во всем мире. Для миллионов

американских негров огромное значение имел тот факт, что из их среды вышел человек, сумевший добиться превосходства над белыми.

Таким образом, в 1929 году в глазах негритянского населения Армстронг стал настоящим героем, источником вдохновения, предметом гордости. Но и среди белых число его почитателей непрерывно увеличивалось, хотя их все еще было не так уж много. Рост популярности среди белой публики имел огромное значение для карьеры Луи. Концерты с участием Армстронга привлекали теперь большое число зрителей. Он делал хорошие сборы, и заправилы шоу-бизнеса видели, что на нем можно неплохо заработать.

В творческом отношении Армстронг в 1929 году находился как бы на распутье. С одной стороны, он имел огромную, потенциально неограниченную аудиторию, которой нравилось его пение, его актерское дарование, даже его кривляние. С другой — перед ним открылась дорога в более узкий мир настоящего, серьезного джаза, уже завоевавшего уважение многих интеллектуалов, музыкантов, достаточно широкой публики.

В течение последних четырех лет пребывания Армстронга в Чикаго его творчество развивалось одновременно в двух направлениях. Плодотворно сотрудничая с фирмами звукозаписи, он сделал несколько серий пластинок, в значительной мере определивших дальнейшее становление джазовой музыки. Поскольку в этих записях он выступал не только как виртуозный инструменталист, но и как певец и «развлекатель», их приобретали и тонкие ценители джаза, и менее искушенные любители легкой музыки. В то же время, выступая в клубах, Армстронг не только пел и фиглярничал на потеху публике, но и исполнял на трубе настоящую джазовую музыку, обогащая ее новыми открытиями, чтобы потом запечатлеть их на пластинках. Короче, Армстронгу удавалось одновременно привлечь массовую аудиторию и удовлетворить запросы серьезных почитателей джаза.

Чтобы лучше понять, почему же Армстронг избрал именно такой путь, давайте посмотрим, что он представлял из себя в ту пору как личность. В 1929 году Армстронг — уже не мальчик и даже не молодой человек, но вполне зрелый мужчина, в характере которого уживались и сильные, и слабые стороны. Несмотря на то, что он так и не получил настоящего образования, и на то, что временами продолжала проявляться его наивность, Армстронг научился трезво смотреть на жизнь, видеть ее положительные и отрицательные стороны такими, каковы они есть на самом деле. Он почти полностью изжил иллюзии

относительно окружающего мира. Армстронг был реалистом, способным пробуждать в людях возвышенные чувства. В то же время Луи не освободился от сентиментальности, из-за которой ему временами изменял музыкальный вкус. Армстронга всегда отличали щедрость и откровенность. Его нельзя было не любить. Но, когда на него слишком уж сильно давили, он становился страшно упрямым и легко выходил из себя.

Больше всего Армстронг не любил, когда ему начинали говорить, как он должен играть или вести себя на эстраде. Всю жизнь Луи позволял другим подбирать музыкантов для ансамблей, с которыми он выступал, составлять репертуар, делать аранжировки. Но на сцене только он один решал, что и как ему надо делать. Он сам определял темп и очередность исполнения пьес. Он играл их так, как считал нужным, гримасничал так, как того хотелось ему самому. Один из помощников Глейзера Дэйв Голд считал Армстронга «страшно упрямым парнем. Симпатичный, очень приятный человек, — продолжал Голд, — временами он становился несговорчивым и даже жестким по отношению к окружавшим его людям, требуя, чтобы каждый делал свое дело как можно лучше». Другой сотрудник Глейзера, Джо Салли, подтверждал, что «никто не смел диктовать Луи, что он должен делать на сцене. Он совершенно этого не выносил и всегда сам решал, каким должно быть его выступление». Армстронг мог, не раздумывая, отмахнуться от предложений самого Джо Глейзера, если они касались манеры исполнения того или иного произведения. В то же время он доверял своему менеджеру решение практически всех остальных вопросов, связанных с его музыкальной карьерой. Так, именно Глейзер часто подсказывал Армстронгу, какой должна быть программа его концерта, и тот охотно пел рекомендованные им песни. Но если кто-то пытался сказать ему, *как* он их должен петь, то такого человека Луи просто выставлял вон.

Но, несмотря на такую, казалось бы, независимость в творческих делах, людям, окружавшим Армстронга, часто удавалось заставить его поступиться интересами искусства ради коммерческой выгоды. Луи, например, всегда прислушивался к наставлениям Джо Глейзера, который постоянно уговаривал его отбросить щепетильность и развлекать зрителей всеми доступными способами, включая откровенное кривляние. «Я часто советовал Армстронгу, — рассказывал Глейзер, — „Луи, забудь ты этих чертовых критиков и музыкантов. Играй для публики, — говорил я ему. — Пой, играй и улыбайся. Улыбайся, черт возьми, улыбайся. Дай им, что они хотят“» . То же самое происходило и с записями. Владельцы фирм были

заинтересованы не в настоящем джазе, а в том, чтобы продать как можно больше пластинок.

«Life», Apr. 15, 1966.

И все-таки только Армстронг окончательно решал, что должно происходить на сцене и как ему играть. И если в последующие годы он все чаще жертвовал своим талантом исполнителя ради того, чтобы с помощью невзыскательных трюков нравиться толпе, то это был путь, избранный им самим. Чтобы понять, почему он его выбрал, надо подробнее рассмотреть еще одну черту характера Армстронга, о которой никогда особенно не говорили, но которая была известна всем работавшим с ним джазменам.

Мы уже отмечали, что Армстронг, несмотря на свою природную застенчивость, очень болезненно реагировал на любой брошенный ему вызов. Однажды большой поклонник его таланта корнетист Рекс Стюарт явился в клуб и предложил устроить соревнование между ним и Армстронгом. Для Луи это не могло звучать как шутка. Сама мысль о том, что его протеже намерен оспаривать его первенство, была ему невыносима. По словам Стюарта, после этого случая Армстронг долго с ним не разговаривал. То же самое подтверждают и другие хорошо знавшие Армстронга музыканты. Например, новоорлеанский контрабасист «Попс» Фостер, в 1930-х годах выступавший вместе с Луи, вспоминал следующее: «Армстронг был страшно ревнив к успехам других исполнителей. Если вы играли плохо, вас выгоняли из оркестра, если слишком хорошо, для вас просто не оказывалось там места. Как только я чересчур увлекался игрой на своем контрабасе и начинал переигрывать других оркестрантов, раздавался окрик Армстронга: „Эй ты, парень! Может, ты нам еще и на трубе сыграешь? Давай, попробуй!“ Луи не стоило так завидовать, он ведь был выдающимся человеком» . Такая ревность, или зависть, была главной чертой характера Армстронга, и проявлялась она так же инстинктивно, как у кошек встает дыбом шерсть.

Foster P. Pops Foster, p. 165.

Как же могла преследовавшая Армстронга всю жизнь неуверенность в своих силах уживаться с такой нетерпимостью к успехам других? Объяснение этого парадокса дал сам Луи, который однажды признался трубачу Руби Браффу: «Пусть у меня стащат что угодно, только не мои аплодисменты». Друживший с Армстронгом в последние годы его жизни контрабасист Маршалл Браун как-то заметил: «В Луи жила постоянная потребность нравиться, и он, как „дядя Том“, неизменно готов был демонстрировать свою широкую улыбку, чтобы завоевать

расположение белых. Ему нужны были аплодисменты, и он всегда старался сорвать их как можно больше». И еще одно высказывание, на этот раз самого Армстронга: «…Мне нужна публика. Я хочу слышать, как она аплодирует» .

«Reporter», May 2, 1957.

Армстронг жил с глубоко укоренившимся в его психике страхом за завтрашний день. Ощущение своей неполноценности было в нем настолько развито, что он оказался не в состоянии его преодолеть даже тогда, когда стал всемирно известным артистом. Оно оскорбляло чувство собственного достоинства Армстронга, и избавиться, хотя бы на время, от этого ощущения он мог только на сцене, где своей игрой, пением, улыбкой, просто кривлянием вызывал бурю аплодисментов десятков, сотен и даже тысяч людей. Овации публики оказывали на него поистине целебное воздействие: наступал блаженный момент, когда страх, что его никто не любит, что он ничего из себя не представляет, на время покидал великого музыканта. Надо ли удивляться тому, что каждый раз, когда появлялась возможность вкусить очередную дозу этого целебного бальзама, Армстронгу трудно было от нее отказаться.

В 1929 году граница между коммерцией и искусством в джазе была весьма условной и неустойчивой. Хендерсон, Армстронг, Эллингтон и Оливер никогда не считали себя деятелями искусства и уж тем более исполнителями народной музыки. Сам термин «народная музыка» тогда был мало кому известен. Трудно ожидать, чтобы человек, который, подобно Армстронгу, в детстве питался тем, что ему удавалось найти в выброшенных на помойку консервных банках, и не подозревал о существовании такого удобства, как домашний туалет, согласился бы ради чистоты искусства, фигурально выражаясь, жить на чердаке. Для Армстронга и его друзей, негритянских музыкантов, единственной альтернативой работе в индустрии развлечений был тяжелый физический труд. Где еще они могли исполнять свою «новую» музыку, как не в кабаре, кинотеатрах и дансингах?

Совсем другим был жизненный опыт первых белых джазменов. Из их среды как раз и выходили подвижники, готовые пожертвовать материальными благами и довольствоваться арахисовым маслом да джином. Многие из них принадлежали к среднему классу. В домах их родителей висели репродукции картин старых мастеров, на рояле лежали ноты сонат Бетховена, а в книжных шкафах стояли томики Шекспира. Они знали, что выдающиеся мастера культуры посвящали свою жизнь служению искусству. Что же касается негритянских музыкантов, то большинство из них, особенно те, кто вырос в новоорлеанском

гетто, даже не слышали о существовании взгляда на художника как на особое существо, наделенное особой миссией. Такой взгляд показался бы им просто нелепостью. В той среде, где приходилось жить черным джазменам, царил закон джунглей. Они выполняли тяжелую, а иногда и опасную работу. И все же профессия музыканта была одним из немногих доступных им занятий, не связанных с неквалифицированным физическим трудом. Это вовсе не означало, что им была безразлична исполняемая ими музыка. Напротив, они ее очень любили и при определенных обстоятельствах готовы были играть ее сколько угодно совершенно безвозмездно. Далеко не всегда они шли на компромиссы ради денег. Многие из них отличались подчеркнуто независимым, даже колючим характером и резко реагировали на попытки навязать им чужую волю. Но они прекрасно понимали, что у индустрии развлечений есть свои законы, которые нельзя не соблюдать. В те годы джаз был полностью в руках дельцов от музыки и не мог развиваться собственным свободным путем.

К 1929 году не только музыкантам и антрепренерам, но и самому Армстронгу стало ясно, что он — потенциальная звезда эстрады, что его талант способен привлечь внимание большого числа любителей музыки, как негров, так и белых, что он теперь может хорошо зарабатывать и дать возможность заработать на нем другим. Со всех сторон на Армстронга начали сыпаться предложения выступить то в том, то в другом клубе, отправиться на гастроли в тот или иной город, сделать записи в какой-нибудь студии. Армстронгу, с его неуверенностью в себе, сочетавшейся с острой потребностью постоянно слышать одобрительные аплодисменты, было невероятно трудно отказываться хотя бы от некоторых из этих предложений «в интересах искусства». Слишком велико было оказываемое на него давление, как извне, так и изнутри, идущее от особенностей его характера.

Самым предприимчивым среди увивавшихся вокруг Армстронга дельцов был Томми Рокуэлл, один из руководителей фирмы «OKeh», непосредственно отвечавший за звукозапись. По роду своей работы он знал многих негритянских эстрадных актеров и хорошо видел, какую выгоду сулит более широкое привлечение их в шоу-бизнес. Томми Рокуэлл стал первым из трех белых менеджеров, с которыми работал Армстронг в течение последующих шести лет. Все трое имели между собой много общего. Это были жесткие, деловые люди, готовые отстаивать свои права даже с помощью кулаков, они не останавливались перед обманом, были безжалостны с теми, кто оказывался слабее их. Больше того, хотя сами они не были гангстерами, все трое, когда это требовалось, умели вести дело с преступным миром, не

поступаясь своими интересами.

В 1930-1940-е годы одними из наиболее влиятельных людей в мире музыкального бизнеса считались Томми Рокуэлл и Джо Глейзер. Они использовали свое положение прежде всего в целях собственного обогащения. Никто не заставлял Армстронга выбирать себе в антрепренеры людей такого типа. Вокруг него было достаточно белых, которые могли бы не хуже Рокуэлла и Глейзера помочь ему сделать карьеру, не ставя наживу на первое место. Но, как и раньше, Армстронга привлекали прежде всего сильные личности, с жестким, агрессивным характером, умеющие пить, горластые, пробивные люди со связями в преступном мире, одним словом, сержанты индустрии развлечений.

Рокуэлл слыл далеко не худшим среди них. Вообще выбор Армстронга был не так уж плох. Не имея абсолютно никаких музыкальных данных, Томми в то же время обладал исключительной интуицией на таланты. В течение двух лет он делал записи с участием Армстронга, мог наблюдать за его стремительным творческим ростом, и вот теперь он активно взялся проталкивать его всюду, где только можно. Хотя Рокуэллу часто приходилось бывать в Чикаго, местом его жительства был Нью-Йорк, где находилась штаб-квартира фирмы «OKeh». В марте месяце он организовал для Армстронга ангажемент на сольные выступления в «Савое», главном гарлемском танцзале для черных.

Армстронг прекрасно понимал, что время процветания чикагских кабаре прошло, и с радостью поехал в Нью-Йорк, где выступил с оркестром, возглавляемым пианистом Луисом Расселлом, им предстояло работать вместе в течение всего последующего десятилетия. Нью-йоркские негры встретили Армстронга как героя. Толпы людей собирались каждый вечер у «Савоя», чтобы послушать его игру. Вот что писал тогда об этих гастролях Дэйв Питон: «Задолго до открытия танцевального зала вдоль Леннокс-авеню выстраиваются длинные очереди желающих попасть на концерт. Тысячам из них это так и не удается. В честь Луи дано столько банкетов, что он даже почувствовал себя утомленным. Но популярность и почести не испортили знаменитого джазмена, который остался тихим, замкнутым и скромным человеком» .

«Chicago Defender», Mar. 16, 1929.

Рокуэлл решил воспользоваться пребыванием Армстронга в Нью-Йорке и сделать на студии «OKeh» записи некоторых пьес, исполнявшихся им в «Савое» с оркестром Расселла. Но случилось так, что на одном из банкетов присутствовало несколько известных белых джазменов, и среди них опытный банджоист Эдди Кондон, который в 1940-е годы стал ведущим исполнителем

в стиле диксиленд. Напористый, представительный Кондон уговорил Рокуэлла собрать группу «All Stars Band» ["Все звезды джаза". — *Перев.*], в которую вошли бы и белые, и негритянские музыканты, и устроить джэм-сешн — свободное совместное музицирование и соревнование в исполнительском мастерстве. Предложение показалось Рокуэллу заманчивым, и он согласился. Кондон тут же пригласил войти в состав группы трех белых джазменов — тромбониста Джека Тигардена, гитариста Эдди Лэнга и пианиста Джо Салливена — и двух негритянских музыкантов — ударника «Кайзера» Маршалла из оркестра Хендерсона и тенор-саксофониста «Хэппи» Калуэлла. Договорились начать сеанс в восемь часов утра, но, когда банкет подошел к концу, стало ясно, что расходиться по домам уже нет никакого смысла. «Я повез парней на своей машине в ресторан, — рассказывает Маршалл. — Где-то около шести мы сели завтракать, а в восемь все были уже в студии. При этом мы захватили с собой целый галлон виски» .

Shapiro N., Hentoff N. Hear Me Talkin' to Ya, p. 281.

В студии к ним присоединился оркестр Расселла, и все вместе они сделали четыре записи. Первые две пьесы — «I Can't Give You Anything But Love» и «Mahogany Hall Stomp» — были записаны в исполнении Армстронга и музыкантов Расселла, две другие — «Knockin' a Jug» и «I'm Gonna Stomp Mr. Henry Lee» — записала группа джазовых звезд. (Пластинки с двумя последними записями так и не были выпущены.)

Этот импровизированный сеанс оказался очень удачным. Запись «I Can't Give You Anything But Love» привела в восторг специалистов и в то же время привлекла внимание широкой публики. В пьесе «Mahogany Hall Stomp» Армстронг исполнил соло с сурдиной, которое стало джазовой классикой и надолго вошло в его репертуар. Важно отметить, что это был один из немногих сеансов записи Армстронга с малыми джаз-бэндами, когда все его участники оказались достойными друг друга. Так, Эдди Лэнг по праву считался ведущим джазовым гитаристом, основателем джазового стиля в игре на этом инструменте. На его основе Джанго Рейнхардт в свою очередь создал впоследствии собственный стиль. Джек Тигарден был одним из лучших джазовых тромбонистов. Прекрасными исполнителями показали себя и два других участника сеанса.

Сколь ни коротки были гастроли Армстронга в Нью-Йорке, они убедили Рокуэлла и, видимо, самого Луи в том, что он способен собрать огромную аудиторию не только негритянских, но и белых любителей джаза. А это означало возможность получить ангажемент на выступление перед белой публикой. И

Рокуэлл начал действовать.

Как раз в это время молодой композитор, автор нескольких ревю Винсент Юманс готовил новое представление. Ранее им был уже создан целый ряд широко известных, ставших впоследствии джазовой классикой песен. Среди них «I Want To Be Happy», «Tea For Two», «Sometimes I'm Happy», «I Know That You Know», «Hallelujah» и другие. Благодаря их успеху Юманс стал влиятельной фигурой в мире музыкального бизнеса. Разочарованный уровнем постановки его последнего ревю, Юманс решил стать собственным продюсером. Незадолго до этого на одной из нью-йоркских сцен с огромным успехом прошел спектакль Джерома Керна «Show Boat» . Это была не просто очередная музыкальная комедия, а настоящая оперетта, что знаменовало определенный шаг вперед американского музыкального театра. Юманс хотел доказать, что он может поставить спектакль не хуже.

Действие «Show Boat» происходило на прогулочном пароходе, плывущем по Миссисипи, а его героями были обаятельные, преисполненные достоинства белые и жалкие, вызывающие смех негры. Используя те же персонажи, Юманс написал либретто спектакля, с той лишь разницей, что его действие происходит на плантации. Он сочинил прекрасные, надолго вошедшие в репертуар эстрадных певцов песни «More Than You Know», «Without a Song», а также «Great Day» , название которой дало имя спектаклю. Однако все остальное не выдерживало никакой критики.

«Плавучий театр» (англ.).

«Великий день» (англ.).

В те годы увлечение негритянской эстрадой достигло своего апогея, и Юманс решил сделать ансамбль Хендерсона ядром создаваемого им театрального оркестра. В июне в пригороде Филадельфии состоялась премьера спектакля, где в составе ансамбля Хендерсона играл и Армстронг, причем, судя по всему, он еще и пел.

Армстронгу и раньше приходилось выступать в театрах, но впервые он стал участником представления для белых, которое к тому же должно было вскоре пойти на сцене Бродвея. Конечно, и он сам, и Лил расценили это событие как важный шаг в его профессиональной карьере и стали готовиться к отъезду в Нью-Йорк. Неизвестно, почему Армстронг взял с собой коллег из ансамбля Кэролла Диккерсона, — никакой предварительной договоренности на этот счет у него с Рокуэллом не было. Скорее всего, он просто побаивался оказаться один на один с незнакомым городом и хотел, чтобы рядом были старые друзья.

Что же касается музыкантов Диккерсона, то им, видимо, не хватало в Чикаго работы, и они решили, что вместе со своей звездой получить ее будет легче. Да и вообще Нью-Йорк был тогда пределом мечтаний каждого артиста. В конце мая караван в составе трех автомашин тронулся в путь.

Как обычно, заранее ничего продумано не было. Когда Лил распределила собранные ею деньги, оказалось, что на каждого пришлось всего по двести долларов. Армстронг совершенно не подумал о том, чтобы заранее поручить Рокуэллу подыскать для него ангажемент в Нью-Йорке или хотя бы получить твердую гарантию предоставления работы. Никому, включая Рокуэлла, не пришла в голову простая мысль: с владельцами нью-йоркских заведений надо договариваться о выступлениях заблаговременно. Автострад тогда еще не было, и маршрут наших друзей проходил непосредственно сквозь все лежавшие на их пути города и поселки. К их удивлению, везде, где бы они ни останавливались на отдых или на ночлег, из дверей магазинов пластинок и кафе доносились звуки армстронговской трубы. Вот когда Армстронг обнаружил, что он — знаменитость и что еще в Чикаго можно было бы заключить контракт на гастроли в Нью-Йорке. Но теперь было уже поздно. По пути их машины постоянно ломались, и в конце концов одну из них пришлось бросить. В Нью-Йорк музыканты прибыли страшно усталые, в растерзанном виде и в подавленном настроении. Позднее Армстронг вспоминал: "Этот сукин сын автомобиль пустил, знаете, пар — крышка [радиатора. — *Авт.*] отскочила. Коп подлетел и давай искать там оружие, номер-то у нас был чикагский" .

Рокуэлл был, конечно, озадачен и недоволен тем, что ему надо заботиться о целом оркестре. Но Армстронг не захотел расставаться со своими друзьями. С помощью контрабасиста Уэлмана Брауда, выходца из Нового Орлеана, им удалось получить ангажемент на одно выступление в негритянском театре в Бронксе, где они заменили оркестр Эллингтона. Когда поднялся занавес, сидевшие в оркестровой яме музыканты с удивлением увидели на сцене вместо оркестрантов Эллингтона каких-то незнакомых джазменов. «Но тут, — рассказывает Затти Синглтон, — раздались звуки трубы. Это Армстронг заиграл в высоком регистре, и музыканты все как один встали со своих мест» .

Полицейский (амер. сленг).

Meryman R. Louis Armstrong, p. 38.

Материалы Института джаза.

Вскоре Армстронг выехал в Филадельфию, чтобы репетировать с оркестром Хендерсона. Однако оказалось, что там

царит полнейший хаос. Оркестр пополнился белыми музыкантами, главным образом скрипачами. Кроме того, под тем предлогом, что Хендерсон не имеет опыта работы в ревю, Юманс предложил поручить руководство оркестром другому дирижеру, некоему Роберту Гетцлю, который тут же начал выгонять друзей Хендерсона и заменять их белыми исполнителями. Джазмены Хендерсона всегда отличались разболтанностью, и, возможно, именно из-за этого их и уволили, но, как мне кажется, основная причина заключалась в том, что белые музыканты просто не хотели работать вместе с неграми. Ситуация довольно типичная. Даже в 1970-е годы некоторые белые музыканты крупнейших симфонических оркестров США отказывались играть рядом с чернокожими коллегами. Как всегда в таких случаях, Хендерсон повел себя крайне пассивно, и в конечном счете все его оркестранты, включая Армстронга, либо были уволены, либо, негодуя, ушли сами. Так прекратил свое существование один из самых замечательных оркестров тех лет. Многие из музыкантов Хендерсона не простили ему предательства и никогда с ним больше не работали. Как писала одна гарлемская газета, Армстронг был уволен, «поскольку не сумел приспособиться к требованиям, предъявляемым коммерческой эстрадой». В истории американской музыки, пожалуй, трудно встретить более нелепую оценку таланта. Впоследствии друзья Хендерсона в какой-то степени были отомщены тем, что, несмотря на великолепное музыкальное сопровождение, спектакль «Great Day» с треском провалился и Юманс понес значительные убытки. Приехав в Нью-Йорк, Армстронг поселился в Гарлеме. По сравнению с 1924 годом этот район изменился до неузнаваемости, поскольку во второй половине 1920-х годов начался удивительно быстрый процесс превращения некогда элегантной столицы негров в ужасающие трущобы. Одной из причин такой деградации была страшная перенаселенность. Низкий доход в сочетании с высокой квартирной платой вынуждал несколько семей селиться в одной квартире. Кроме того, бывшим сельским жителям крайне трудно оказалось приспособиться к городским условиям жизни. Наконец, так же, как и Чикаго, Гарлем страдал от засилья гангстеров. С введением «сухого закона» все кабаре оказались в руках подпольных шаек, контролировавших незаконную торговлю спиртными напитками и наркотиками. Процветали рэкет и проституция. В замаскированных под аптеки и кондитерские лавочки заведениях шла бойкая торговля вином. По улицам, не зная, чем себя занять, слонялись шести-семилетние дети с болтающимися на шее ключами от дома. Как пишет Ософски, «в течение каких-нибудь десяти лет Гарлем из района

комфортабельных городских кварталов превратился в район острейших социально-экономических проблем и остается таким по сегодняшний день» .

Osofsky G., Harlem: The Making of a Ghetto, p. 135.

Но, несмотря на такие перемены, Гарлем, по словам того же Ософски, «в глазах большинства белых, да и многих негров тоже, был по-прежнему местом развлечений, где живут постоянно поющие и танцующие люди» . По вечерам там открывалось множество кабаре, кафе и клубов, в которых публике предлагались экзотические, приправленные изрядной долей эротики зрелища, очень нравившиеся белым посетителям. Там же они могли послушать и новую, «горячую» музыку. Выступая как-то перед членами одной негритянской общественной организации, известный газетный обозреватель Хейвуд Браун, сам того не подозревая, произнес пророческие слова: «В любой день может появиться великий негритянский деятель культуры, который своим творчеством поразит весь мир и сделает больше для преодоления расовой дискриминации, чем все мы, вместе взятые» . Предсказание Брауна оказалось удивительно верным. Правда, подразумевалось, что появится писатель, композитор или художник. И сам Браун, и его слушатели пришли бы в ужас, если бы им сказали, что таким деятелем станет малообразованный, склонный к полноте коротышка трубач, которого будут приглашать в такие заведения, где до него не смел появиться ни один цветной, и который будет развлекать там посетителей своими ужимками и исполнением малопристойных песен.

Osofsky G., Harlem: The Making of a Ghetto, p. 135.

Ibid., p. 182.

После провала спектакля «Great Day» на руках у Рокуэлла оказался не только безработный оркестр, но и безработная звезда. Теперь, чтобы удержать Армстронга в Нью-Йорке, ему надо было подыскать работу. Наибольшим спросом негритянские артисты пользовались тогда в кабаре Гарлема, которых насчитывалось более десятка: роскошных, предназначенных для изысканной белой публики, и маленьких, гораздо более скромных заведений для негров. В большинстве из них зрителям предлагалась довольно примитивная, часто «эксцентричная» программа. Но в некоторых кабаре, например «Коттон-клаб», где в течение пяти лет выступал «Дюк» Эллингтон, и в «Коннис-Инн», куда вскоре пригласили Армстронга, уровень представлений был гораздо выше, а номера отличались сравнительной пристойностью. Как и в Чикаго, в нью-йоркских кабаре выступали комедианты, танцоры, певцы и обязательно «пони» — молоденькие танцовщицы в фантастических, нередко чисто символических одеяниях. Как

правило, разыгрывались скетчи. Об их характере можно судить по описанию известного историка джаза Маршалла Стенза: «Продравшись сквозь сделанные из папье-маше джунгли, светлокожий, великолепно сложенный негр оказывается на расположенной рядом со сценой танцплощадке. На нем летный шлем, защитные очки и шорты. Подразумевается, что он совершил вынужденную посадку в самом центре Черного континента. На сцене „авиатор“ видит „белую богиню“ с прекрасными золотистыми волосами, окруженную „чернокожими“, которые, стоя на коленях, молятся на свое божество. Схватив бич из толстой бычьей кожи, он разгоняет дикарей, после чего вместе с блондинкой исполняет эротический танец» .

В каждом кабаре выступал один, а то и два оркестра, которые играли музыку к эстрадной программе, а в антракте — танцевальные мелодии и джазовые пьесы. Время от времени во многих заведениях ставили роскошно костюмированные шоу.

Хозяином «Коттон-клаб» был известный нью-йоркский мафиози, главарь крупнейшей гангстерской шайки города Оуни Мэдден. Его основными конкурентами считались братья Конни и Джордж Иммерман, владельцы кабаре «Коннис-Инн», которые, хотя и не принадлежали ни к одной из гангстерских группировок, имели, судя по всему, с Мэдденом какие-то свои, «особые» отношения. Представления в «Коннис-Инн» отличались довольно высоким уровнем, так как к их постановке часто привлекались талантливые композиторы-песенники и режиссеры. Незадолго до приезда в Нью-Йорк оркестра Хендерсона братья Иммерман предложили молодому негритянскому эстрадному артисту Томасу «Фэтсу» Уоллеру сочинить музыку для нового спектакля. Уоллер был талантливым пианистом, игравшим в стиле страйд, автором многих популярных песен. Но особенно он любил орган и время от времени подрабатывал в «Коннис-Инн» игрой на этом инструменте. Среди поэтов, сотрудничавших с Уоллером, лучшим был Эндрю Разаф, вместе с которым он написал несколько шоу. Разаф утверждал, что он племянник королевы Мадагаскара Ранавалоны и что его полное имя Андреа Менентаниа Разафинкериефо. Его мало обоснованные претензии на королевское происхождение часто вызывали насмешки, но не мешали ему быть глубоким, тонким лириком. За время многолетней совместной работы Уоллер и Разаф сочинили множество прекрасных песен, некоторым из них была суждена долгая жизнь, в том числе песням "Ain't Misbehavin' " и «Black and Blue», которые они написали для нового шоу «Hot Chocolates» .

Stearns M. W. The Story of Jazz. New York, 1956, p. 184.

«Горячие шоколадки» (англ.).

К тому времени мода на негритянскую эстраду превратилась в своего рода «музыкальную лихорадку», и братья Иммерман решили этим воспользоваться. Добавив к шоу несколько музыкальных номеров, они превратили его в настоящий музыкальный спектакль. В начале июня в театре «Виндзор» на Бронксе был устроен пробный прогон, который прошел весьма успешно, после чего Конни и Джордж Иммерман задумали поставить его на Бродвее. Однако вскоре они пришли к выводу, что, прежде чем показывать спектакль бродвейской публике, надо сделать его покороче и «погорячей». Премьера на Бродвее была отложена, а тем временем сокращенный вариант спектакля шел в кабаре.

Незадолго до бродвейской постановки «Hot Chocolates» в спектакль был введен Армстронг. Вначале его роль была довольно скромной: сидя в оркестровой яме, он пел песню "Ain't Misbehavin' ", служившую репризой между актами. В рецензии газеты «Нью-Йорк Америкен» отмечалось: "Особенно хочется выделить джазовую балладу "Ain't Misbehavin' « в исполнении одного из музыкантов оркестра, которая является подлинным украшением всего спектакля» . Очень скоро братья Иммерман поняли, что Армстронг пользуется у зрителей огромным успехом, и стали все чаще выдвигать его на первый план. В конце концов Луи предоставили право петь "Ain't Misbehavin' " со сцены, а также исполнять вместе с Эдит Уилсон и «Фэтсом» Уоллером эстрадный номер «A Thousand Pounds of Rythm».

Таким образом, Луи Армстронг окончательно завоевал право выступать на сцене Бродвея. Исполнение известной пьесы Уоллера считается поворотным пунктом в его карьере. Из этого не следует, что он сразу же стал знаменитостью, но теперь его хорошо знали заядлые театралы Нью-Йорка, а главное — позиции его импресарио Рокуэлла на переговорах с владельцами клубов весьма упрочились. Уверовав в блестящее будущее своего подопечного, Рокуэлл исподволь внушал Луи мысль о грядущих славе и богатстве. Как и все другие его менеджеры, Рокуэлл сильно перегружал Армстронга. После спектакля на Бродвее Луи мчался в Гарлем, чтобы выступить в «Коннис-Инн». Но Рокуэллу и этого было недостаточно, и в конце июня он ангажировал Армстронга на недельное выступление в театре «Лафайетт».

«Никогда еще в истории театральной жизни Гарлема ни одного артиста не принимали так, как принимают Армстронга в „Лафайетт“, — писала газета „Нью-Йорк эйдж“. — Когда этот лучший корнетист мира начинает извлекать из своей золотой трубы звуки, подобных которым никому еще не приходилось

слышать, зрители в восторге вскакивают со своих мест» .

«New York American», June 21, 1929.

«New York Age», June 29, 1929.

Однажды в июле месяце, вспоминает Дэйв Питон, «белые музыканты устроили в честь Армстронга банкет… во время которого ему преподнесли великолепные часы с выгравированной на них надписью: „Луи Армстронгу, лучшему корнетисту мира от музыкантов Нью-Йорка“» . Об Армстронге заговорили. О нем регулярно писала негритянская пресса. Время от времени рецензии на его выступления появлялись и в музыкальных изданиях для белых. Наряду с концертной деятельностью он продолжает записываться. Так, в июле на студии фирмы «OKeh» Армстронг вместе с оркестром Диккерсона записал четыре песни из спектакля «Hot Chocolates», включая знаменитую "Ain't Misbehavin' ". В сентябре — ноябре им были сделаны записи нескольких популярных пьес, и среди них «When You Are Smiling», во время исполнения которой он впервые использовал так поразивший всех музыкантов трюк — сыграл мелодию на целую октаву выше обычного регистра.

Выдержав 219 вечеров, представление «Hot Chocolates» в конце года сошло со сцены Бродвея. Примерно тогда же сменилась программа в кабаре «Коннис-Инн», где все это время шел упрощенный вариант спектакля. Теперь братьям Иммерман стали не нужны два оркестра, и Рокуэллу вновь пришлось ломать голову над тем, что делать с ансамблем Диккерсона. На этот раз он твердо решил от него избавиться, предложив Армстронгу работать с группой Расселла, поскольку с ней у него был подписан контракт. Соблазняя Армстронга славой и деньгами, он всячески убеждал его порвать с Диккерсоном, и старая дружба не выдержала такого испытания. Думаю, немалую роль в этом деле сыграла и Лил.

Без Армстронга ансамбль Диккерсона превратился в заурядный оркестр. Конечно, коллеги-музыканты были страшно расстроены отступничеством своего лидера. Особенно горевал Синглтон, который хотел по-прежнему работать с Армстронгом и ждал, что тот возьмет его с собой. Поскольку ожидания оказались напрасными, он и его жена Мадж решили откровенно поговорить со старым другом. «Когда мы вошли к ним в дом, — вспоминает Мадж, — я сразу же поняла, что Лил не в восторге от нашего визита. Она всегда больше всего хотела, чтобы Луи поскорее разбогател… Рокуэлл пообещал им хорошие деньги, и Лил тут же ухватилась за его предложение. Сам Луи сказал нам в тот вечер: „Знаете, я хочу делать деньги. У меня появился шанс хорошо

заработать“. Думаю, он не должен был так поступать со своими друзьями» .

«Chicago Defender», Aug. 10, 1929.

Материалы Института джаза.

А вот что рассказывал впоследствии Синглтон: «Я спросил Армстронга, хочет ли он, чтобы я остался с ним. Вместо ответа Луи начал рассказывать, как много он может теперь заработать, и дальше все в том же роде. Мне ничего не оставалось делать, как сказать ему: „Знаешь, Луи, я тебя понимаю. Дружба дружбой, а деньги — врозь“» .

Материалы Института джаза.

В подобном положении оказываются многие, если не большинство знаменитостей. Наступает момент, когда им приходится забывать о старых привязанностях и начинать новую жизнь. Достигнув положения звезды, они часто порывают с прежними друзьями, с теми, с кем, будучи еще молодыми артистами, выступали на третьих ролях в кабаре и на летних театральных площадках. Часто бывает трудно понять, почему так происходит. В случае с Армстронгом, видимо, сработали две причины. Во-первых, Томми Рокуэлл, конечно же, хотел быть менеджером артиста, не обремененного старыми связями. Второй причиной, думается, было ревностное отношение Луи к успехам своих коллег, порожденное его вечной неуверенностью в себе и своих силах. Как это ни странно, но особенно остро эта ревность проявлялась именно по отношению к самым близким ему людям. Расставшись с оркестром Диккерсона, Армстронг больше никогда не выступал ни с одним из тех новоорлеанских музыкантов, с которыми он когда-то начинал свою карьеру. Мы уже больше не увидим его играющим вместе с братьями Доддс, Нуном, Ори, Синглтоном, Сент-Сиром и многими другими. Правда, в оркестре Луиса Расселла было несколько новоорлеанцев, но Армстронг ни с кем из них так и не сблизился, а когда менеджер решил их уволить, то не сделал даже попытки вступиться за своих земляков.

Надо признать, что, даже если бы Армстронг захотел продолжить творческое сотрудничество с друзьями молодости, сделать ему это было бы нелегко. Никто из негритянских музыкантов тех лет — ни Армстронг, ни Расселл, ни остальные — не были в состоянии справиться с натиском энергичных, пробивных белых антрепренеров, суливших им золотые горы, обещавших славу и деньги. Взять того же Армстронга. Конечно, он мог заключить свой контракт с Рокуэллом на гораздо более выгодных условиях. Но в ту пору негры были склонны приписывать белым гораздо большее влияние и власть, чем те

имели в действительности, и слишком легко уступали давлению белых дельцов, каждый из которых казался им важной персоной. Часто негры не имели ни малейшего понятия о том, что и как происходит в мире искусства, у кого в руках рычаги власти и кто в действительности отдает приказания, не умели защитить себя от притязаний белого хищника. Им приходилось иметь дело либо с гангстерами, готовыми покалечить или даже убить каждого, кто посмеет им не подчиниться, либо с белыми, которые в их представлении были совершенно особыми людьми, говорящими на особом языке и развлекающимися в отелях, ресторанах и других только для них предназначенных местах, куда негров не пускают даже на порог. Взаимоотношения негритянских артистов с боссами коммерческого искусства строились на неравной основе. У негров всегда были связаны руки. Им постоянно приходилось унижаться перед белыми хозяевами в надежде, что те, кому они вверяют свою судьбу, проявят к ним хотя бы милосердие.

Как все другие негритянские музыканты, и даже в большей степени, чем они, Армстронг не любил заниматься организационными делами. Он всегда старался избежать того, что на языке боксеров называется «ближним боем» и без чего немыслимо существование в мире музыкального бизнеса. Все, чего он хотел, — это нравиться публике и ладить с теми, от кого зависела его карьера. Армстронг всячески старался преуспеть и в том, и в другом, а тем временем окружавшие Луи люди обворовывали и обманывали его.

В этих условиях, даже если бы он захотел сражаться за своих друзей из оркестра Диккерсона, ему было бы трудно это сделать. Синглтон впоследствии уверял, что ансамбль Расселла в профессиональном отношении заметно уступал оркестру Диккерсона. По воспоминаниям Мадж, «однажды Затти пошел послушать игру Армстронга с его новой группой. За обедом он спросил Луи, как он может работать с такими музыкантами, на что тот ответил: „А я их даже не слышу“» .

На всю жизнь Синглтоны сохранили горечь обиды на Армстронга. Однако Маршалл Браун, впоследствии много работавший с Затти, утверждал, что Армстронг имел достаточно веские основания отказаться от совместных выступлений с Синглтоном. «Стиль игры Затти, — вспоминает Браун, — в некотором отношении был довольно примитивным… Луи нуждался в ударнике, который умел бы хорошо свинговать… Он хотел иметь рядом с собой музыканта типа Джина Крупы» .

Материалы Института джаза.

Джин Крупа — великолепный ударник, выступавший с

оркестром Бенни Гудмена. — Прим. перев.

Конечно, при желании Армстронг мог бы найти место для старого друга, тем более что в течение всей своей творческой карьеры Луи часто приходилось выступать с неравноценными ему и просто откровенно слабыми исполнителями. Как мне кажется, Армстронг не сделал этого по двум причинам. Во взаимоотношениях двух друзей доминирующей фигурой всегда был уверенный в себе Затти. Став звездой, Луи не захотел больше терпеть такое положение. Но еще более важную роль, видимо, сыграло другое обстоятельство. Синглтон относился к числу тех новоорлеанских музыкантов, к успехам которых Армстронг проявлял особую ревность. Чем-то она напоминала соперничество, которое иногда вспыхивает между родными братьями и сестрами.

Но, несмотря на эти и другие трудности во взаимоотношениях между Армстронгом и Синглтоном, их дружба продолжалась. После перенесенного в 1963 году удара Затти оказался частично парализованным. По словам его жены, Армстронг часто навещал больного друга, купал его, возил в инвалидном кресле. «Луи пытался брить Затти, — вспоминает Мадж, — и вообще всячески старался ему помочь, потому что знал, что Затти любит его, и он сам тоже его любил» .

Материалы Института джаза.

К концу 1929 года время раздумий о том, какой дорогой идти дальше, миновало. Армстронг выбрал свой путь. Для этого ему пришлось расстаться со многими старыми друзьями. Вскоре из его жизни уйдет и Лил. Он отказывается от всего, в том числе и от прежней манеры игры, сделавшей его знаменитым. Его новый стиль, может быть, не уступал старому, но и лучше он тоже, безусловно, не был.

Глава 16

ЗАБОТЫ И ТРЕВОГИ

Вскоре все оркестранты Диккерсона, кроме Синглтона, отправились назад в Чикаго, а Армстронг, разорвав свои старые связи, начал делать новую музыкальную карьеру под руководством Томми Рокуэлла. Но, несмотря на имевшийся теперь у него богатый артистический опыт, в чисто деловых вопросах Луи остался столь же беспомощным, как и прежде. С трудом ориентируясь в жестоком мире индустрии развлечений, Армстронг далеко не всегда, подписывая те или иные документы, отдавал себе отчет в том, какие берет на себя обязательства, часто оказывался не в состоянии понять до конца смысл сделанных ему предложений. Поэтому последующие шесть лет он вел страшно сумбурную, беспорядочную жизнь, непрерывно менял менеджеров, каждый из которых обдирал его как липку. Часто ему приходилось выступать с совершенно случайными, малоквалифицированными оркестрами. Неудачной оказалась и его женитьба на Лил. В конце концов они расстались.

Бесконечные гастроли изматывали Армстронга. Погоняемый алчными менеджерами, он постоянно перерабатывал, что вновь и вновь вызывало обострение профессионального заболевания губы. Однако Луи не хотел, да и не мог навести порядок в своих собственных делах. Он продолжал жить по чужой указке.

В те годы Армстронг подружился с белым кларнетистом Милтоном Меззроу, которого чаще звали просто «Мезз». Хотя Меззроу выпустил несколько пластинок и время от времени гастролировал с различными оркестрами, руководителем которых, как правило, был он сам, большинство коллег «Мезза» не воспринимали его всерьез как музыканта. Меззроу отличала одна интересная черта: он испытывал глубочайшее восхищение перед негритянской музыкой и негритянской культурой в целом. Он даже старался походить на негра.

В отличие от своих американских коллег французский музыковед Юг Панасье не считал «Мезза» посредственностью и оказывал ему всяческую поддержку. По его инициативе Меззроу переезжает в Париж, где становится чуть ли не идолом любителей джазовой музыки. В 1946 году он опубликовал книгу под названием «Really the Blues». В ней оказалась масса неточностей. К тому же «Мезз» чересчур увлекся саморекламой. В то же время

она содержала интересные сведения о мире наркоманов, к которому принадлежал и сам Меззроу. Как бы то ни было, «Really the Blues» стала одной из самых популярных книг о джазе.

Много места в ней уделено отношениям автора с Армстронгом. «Мезз», в частности, утверждает, что Луи неоднократно обращался к нему с просьбой написать для него аранжировки, помочь в организации концертов и так далее. Сейчас трудно сказать, что здесь правда, а что выдумка. Точно известно только одно: в течение длительного периода времени Меззроу снабжал Армстронга марихуаной. Верно и то, что их связывала большая личная дружба. Говорят, что однажды «Мезз» присутствовал при записи Армстронгом пьесы «Hobo, You Can't Ride This Train» и даже бил в паровозный колокол, звуками которого начинается пластинка. Думаю, что этим и ограничилось участие Меззроу в творческой жизни великого друга.

В декабре 1929 года Армстронг начал выступления с оркестром Луиса Расселла. В основном они проходили в концертных залах северо-восточных штатов и продолжались не больше одной недели в каждом городе. Так, в декабре он играл в зале «Стэндард» в Филадельфии, в январе — в «Гарварде», Вашингтон, затем в чикагском «Регале», где «переполненный зал устроил Армстронгу овацию, длившуюся несколько минут. Давно уже в городе не встречали так артистов» . Надо сказать, что в тот вечер публика состояла в основном из негров, для которых Армстронг был подлинным героем.

«Chicago Defender», Feb. 15, 1930.

Вернувшись с гастролей, Армстронг продолжил свои выступления в кабаре «Коннис-Инн», с которым окончательно расстался только в конце зимы 1930 года. Тогда же по неизвестным нам причинам распрощался он и с оркестром Луиса Расселла, который перешел в гарлемское кабаре «Саратога». В течение двух-трех месяцев Армстронг работал в ночном клубе Гарлема «Коконат-Грейв», выступая в качестве солиста ансамбля «Mills Blue Rythm Band», руководителем которого был Ирвинг Миллс. В апреле с этой группой он снова отправляется на гастроли по северо-восточным штатам.

Наряду с публичными выступлениями Армстронг продолжает регулярно делать записи в студии «OKeh» в сопровождении различных ансамблей. К этому времени выработалась определенная схема, в соответствии с которой все сделанные в течение последующих двадцати с лишним лет грамзаписи строились в основном на соло Армстронга. Как правило, вначале он играл вступительную фразу главной темы, часто используя при этом обыкновенную сурдину, затем пел или исполнял на

трубе один-два ярких, сочных хоруса. Роль оркестра сводилась к тому, чтобы дать Армстронгу возможность передохнуть, а также внести разнообразие в звучание пьесы. Эта схема никогда не менялась, поскольку покупатели хотели иметь пластинки с записями самого Армстронга, а не его оркестра. Среди таких пьес оказалось довольно мало настоящих джазовых произведений. Менеджеры не желали тратить деньги на оплату аранжировщиков, они брали уже готовые сочинения. Очень неохотно они привлекали и первоклассных оркестрантов, которым надо было платить высокие гонорары. Свою задачу они видели в том, чтобы с минимальными затратами обеспечить музыкальное сопровождение солисту, взвалив всю тяжесть исполнения на одного Армстронга — на нем, собственно, и держалась вся запись.

Конечно, Армстронг есть Армстронг, и, в каких бы условиях он ни играл, многие произведения в его исполнении становились подлинным джазом. (В следующий главе мы подробно рассмотрим сделанные им в этот период записи.) Тогда же все отчетливее стали вырисовываться две характерные черты исполнительской манеры Армстронга. Прежде всего это все растущее пристрастие к игре в верхнем регистре, эффектному использованию верхних нот. Армстронг давно уже заметил, что слушатели с нетерпением ждут его ослепительных концовок, когда, выдержав какое-то время звук, он затем резко поднимал его высоту. Со временем Луи взял за правило брать в конце каждой пьесы целую серию верхних до, переходя на финальное верхнее фа. (Во многих рецензиях отмечалось, что Армстронгу удается сыграть до двухсот пятидесяти верхних до подряд. Лично мне трудно в это поверить, но выступавший в 1930-х годах с Армстронгом Сковилл Браун уверяет, что так оно и было, причем гитарист Майкл МакКендрик неоднократно вслух считал каждую ноту, взятую Армстронгом в верхнем регистре). Нередко он настолько злоупотреблял при исполнении высоких нот глиссандированием при полузакрытых клапанах, что у слушателя начинало резать уши. Как глиссандо, так и игра в верхнем регистре могут художественно обогатить музыкальное произведение, но для Армстронга оба эти приема стали прежде всего средством достижения чисто внешнего эффекта, или, попросту говоря, трюкачеством. Слишком часто «развлекатель» брал в нем верх над серьезным джазовым музыкантом.

Из интервью автора с С. Брауном.

Вторая характерная черта исполнительской манеры Армстронга, проявлявшаяся с годами все сильнее и сильнее, заключалась в его тяге к сентиментальности. В течение

пятидесяти лет любителей джаза поражало, как часто Армстронг выказывает восхищение оркестром Гая Ломбардо. Они могли бы еще понять такое отношение к ансамблям Томми Дорси или Гленна Миллера: хотя и тот, и другой были чисто коммерческими оркестрами, в их составе выступали по крайней мере несколько хороших солистов, которые умели прекрасно свинговать. Что же касается оркестра Ломбардо, то для всех ценителей джазовой музыки он всегда служил символом антиджаза. Как могли нравиться Армстронгу эти исполнители «мыльных опер»?!

Мало кому известно, что среди поклонников Ломбардо был в те годы не только Армстронг, но и многие другие джазмены Чикаго. Например, Дэйв Питон, который вообще-то не слишком жаловал, как он ее называл, «новоорлеанскую чувствительность», тем не менее неоднократно восторгался игрой оркестра Ломбардо. Затти и другие коллеги Армстронга взяли за правило регулярно слушать радиопрограммы с участием Ломбардо. Однажды в сентябре 1928 года оркестранты Ломбардо пригласили Луи и Затти в «Гранаду», один из самых роскошных по тем временам клубов для белых, где они тогда выступали, и «до самого утра кормили и поили своих гостей» . В те годы требовалась большая смелость, чтобы привести с собой негров в заведение подобного рода.

Армстронг никогда не уточнял, за что именно ему так нравился оркестр Ломбардо. Известно только, что он очень ценил красивое звучание исполняемых им мелодий. В отличие от «Дюка» Эллингтона, Дона Редмена и других музыкантов следующего поколения, Армстронг обычно использовал лишь самые простые гармонии, характерные для знакомых ему с детства популярных пьес, и не проявлял никакого интереса к поискам нового, более сложного и выразительного гармонического языка. Его идеалом в музыке была сочная, богатая оттенками мелодия, но при этом он не хотел утруждать себя разработкой даже простейших каденций этой мелодии. Репертуар оркестра Ломбардо состоял из довольно простых в мелодическом отношении произведений, исполнявшихся в ясной, доступной восприятию самого неподготовленного слушателя манере и с хорошей интонацией. Именно эти качества больше всего импонировали Армстронгу и его коллегам. «Этот оркестр играет мотив, — говорит Армстронг в одном из своих интервью, — они „подают“ мелодию, а это красиво. Вы не найдете другого оркестра, где таким хорошим звуком играют главную тему» . Напомним еще раз, что сам Армстронг не считал себя джазменом. Его путь в музыку начался в оркестре приюта для малолетних цветных, откуда он вынес убеждение, что его главная

задача — показать мелодию. Этого правила он придерживался всю жизнь.

«Chicago Defender», Sept. 22, 1928.

Уилсон, брошюра к набору пластинок Л. Армстронга, с. 42.

Оркестранты Ломбардо увлекались утрированным вибрато, создающим эффект «дрожания», от которого многих джазменов просто тошнило. Что же касается Армстронга, то он вырос среди новоорлеанских музыкантов, характерной чертой игры которых было широкое, быстрое терминальное вибрато. Поэтому дрожащий звук Ломбардо и его коллег раздражал их гораздо меньше, чем исполнителей, воспитанных на совершенно иных музыкальных традициях. В музыке Ломбардо Армстронгу больше всего нравилась ее мелодичность. Всю жизнь он старался избегать трений, ненавидел все то, что причиняет беспокойство. Очень часто Луи вспоминал слова матери о том, что не стоит себя терзать из-за того, что нельзя изменить. Следуя этому совету, он старался укротить свою гордость, покорно выполнял библейский завет, подставляя обидчику другую щеку, предпочитал помалкивать во избежание конфликта. Особенности характера Армстронга сказывались и на его музыкальных вкусах: он любил благозвучные мелодии. Исполняя песню о столь дорогом его сердцу запахе цветущей магнолии, Луи не испытывал ни малейшей неловкости от ее слащавости, поскольку был очень и очень сентиментален. До конца жизни Армстронг не мог понять, почему музыкальным критикам так не нравятся многие из исполняемых им произведений. Ведь у них такая красивая мелодия! Правда, благодаря врожденной способности исключительно тонко чувствовать музыку ему удавалось облагородить самые приторные пьесы, такие, например, как «Sweethearts on Parade» или «Just a Gigolo».

В середине лета 1930 года Томми Рокуэлл договорился о выступлении Армстронга с оркестром Леона Элкинса в кабаре «Фрэнк Себастиан'с Нью Коттон-клаб» в Лос-Анджелесе. В составе группы Элкинса было несколько очень интересных исполнителей, в том числе молодой Лоуренс Браун, увлекавшийся тогда экспериментами с виброфоном, а впоследствии ставший лучшим джазовым тромбонистом в ансамбле «Дюка» Эллингтона, ударник Лайонел Хэмптон, который несколько лет спустя сделался звездой квартета Бенни Гудмена, а еще позже возглавил собственный оркестр. Однако в целом профессиональный уровень группы был невысоким, и уже в сентябре ее распустили. Вместо нее был приглашен новый ансамбль под руководством саксофониста Леса Хайта. Из прежних оркестрантов остался один лишь Хэмптон. В ансамбле Хайта самой заметной фигурой был

новоорлеанский трубач Матт Кэри, тот, который десятью годами раньше уехал с Ори в западные штаты вместо Армстронга, побоявшегося тогда расстаться с Новым Орлеаном. Кэри был прекрасным джазовым импровизатором и, что еще важнее, играл исключительно чисто. Позже он работал в кино, которое предъявляет довольно высокие требования к профессиональному уровню исполнителей. Мастерская игра Кэри вдохновляла его коллег, и благодаря ему Армстронг сделал с группой Ха1та несколько прекрасных записей.

Продолжавшаяся до следующей весны работа в клубе «Фрэнк Себастиан'с» стала самым спокойным периодом в жизни Армстронга, хотя те годы отличались какой-то особой нервозностью и обилием неурядиц. Уже одно то, что он в течение нескольких месяцев подряд мог выступать в одном и том же месте с одним и тем же оркестром, почти не гастролируя и не работая сразу в двух-трех местах, давало ему возможность, впервые после отъезда из Чикаго, несколько расслабиться. Сравнительно благоприятная обстановка сказывалась и на качестве его игры. Именно в эти месяцы появилось несколько лучших записей Армстронга из числа тех, которые он сделал вместе с большими джаз-бэндами. Журнал «Вэрайети» писал о нем в те дни как о «самом „горячем“ из всех „горячих“ трубачей, образцовом оркестранте, постоянно записывающемся музыканте, пластинки которого пользуются большим спросом» .

В тот же период Армстронг впервые снялся в кино. Впоследствии он стал первым негритянским артистом, которого постоянно приглашали сниматься. В общей сложности он сыграл около шестидесяти ролей. Армстронг появился на экране в 1930 году в фильме «Ex: Flame» — бытовой драме, снятой по мотивам пьесы «East Lynne». По ходу действия картины Армстронг вместе с оркестром исполнил несколько песен, использованных режиссером в качестве музыкальных заставок.

«Variety», Nov. 12, 1930.

«Прошлая страсть» (англ.).

В начале ноября 1930 года во время съемок в Голливуде с Армстронгом произошла неприятность: он был арестован полицией по обвинению в употреблении наркотиков. Приятель Армстронга по Чикаго, автор многих популярных песен Чарли Карпентер утверждает, что Луи пристрастился к марихуане еще в те дни, когда работал в танцзале «Савой». Как рассказывает Карпентер, однажды жарким вечером в антракте музыканты вышли из зала, чтобы немного передохнуть, кто-то закурил марихуану и предложил сигарету Армстронгу. Трудно поверить, что Луи никогда раньше не пробовал наркотики. Во всяком

случае, в Новом Орлеане этого добра хватало, а в Чикаго, по словам Уоллера, марихуану считали детской забавой. Армстронг стал регулярно курить марихуану.

Надо сказать, что это увлечение Армстронга было сравнительно невинным для его среды занятием, поскольку многие другие джазмены употребляли сильнодействующие наркотики, да к тому же еще и пили сверх всякой меры. В молодости Луи тоже любил крепко выпить в компании Мэйенн, но впоследствии он пил очень умеренно.

Поскольку курение марихуаны преследуется законом, Армстронга вместе с белым ударником Виком Бертоном, когда они в начале ноября в перерыве между выступлениями вышли на стоянку автомашин, схватили полицейские. Можно не сомневаться в том, что арест артистов был специально подстроен владельцами конкурирующего клуба или гангстерами, требовавшими, чтобы Армстронг работал в принадлежавших им заведениях, и избравшими такую своеобразную форму мести. Вначале Армстронг и Бертон восприняли арест как забавное приключение. Ралф, брат Вика Бертона, впоследствии рассказывал: «Полицейские доставили Луи и Вика в участок и заперли на ночь в камере. Поскольку оба были еще под воздействием марихуаны, они провели очень веселую ночь, от души потешаясь над случившимся. Но утром наступило отрезвление: судья приговорил каждого к шести месяцам тюрьмы и штрафу в тысячу долларов» . Выручил друзей брат Эйба Лаймена, руководителя их оркестра. Дело в том, что во времена «сухого закона» владельцы подпольных заведений, как правило, были связаны с местными властями, которых они просто подкупали, чтобы те не мешали им делать бизнес. Все кончилось тем, что судью убедили смягчить приговор. Армстронг и Бертон должны были в течение полугода по пять дней в неделю ночевать в тюремном госпитале.

Berton R. Remembering Bix. London, 1974, p. 389.

Именно на этот период жизни Армстронга приходится его окончательный разрыв с Лил. Их брак давно уже дал трещину. Они то сходились, то опять расходились. По словам Чарли Карпентера, уже в 1928 году у Армстронга завелась какая-то «маленькая цыпочка». Наверное, он имеет в виду Элфу Смит, хотя были и другие женщины. Вообще Луи и Лил довольно часто ссорились, а иногда какое-то время жили порознь. К 1931 году их семейные стычки и расставания стали слишком частыми, и Лил, видимо, пришла к выводу, что ей больше нет смысла пытаться удержать Луи. Много лет спустя, в 1967 году, она заявит журналистам Джонсу и Чилтону: «Я прекрасно помню тот день,

когда сказала Луи: „Теперь, когда ты зарабатываешь до тысячи долларов в неделю, я тебе больше не нужна“» . При разводе ей достался дом и почти все имевшиеся у Армстронга сбережения. Как рассказывает последняя, четвертая жена Армстронга Люсилл, ему не нравилась система выплаты алиментов. Он всегда предпочитал сразу рассчитаться с бывшей женой и начать жизнь сначала.

Лил Хардин не смогла забыть Армстронга — она так и не вышла больше замуж. Крис Албертсон пишет: «Она постоянно носила подаренное Луи кольцо и, как музейный смотритель, бережно хранила его старый корнет, письма, фотографии, ранние сочинения. Лил всегда говорила о бывшем муже с подчеркнутым спокойствием, но блеск глаз выдавал ее подлинные чувства» . До конца своих дней она жила в купленном ими вместе доме, а последние годы много времени проводила в Айдлуайлд, штат Мичиган, на курорте, где они с Армстронгом когда-то были счастливы.

Лил всегда очень нравилась своим коллегам-джазменам. Все они по-настоящему ценили ее. После ее смерти Джон Хэммонд вспоминал: «Лил Хардин-Армстронг была одной из самых приятных личностей среди музыкантов. Она оказала большую поддержку своему мужу в трудный начальный период его работы в Чикаго. Своей честностью и добротой Лил резко выделялась на фоне хищников, окружавших Армстронга в наиболее плодотворные в творческом отношении годы его музыкальной карьеры» . А Престон Джексон добавляет: «Луи обязан Лил очень многим. Мне кажется, что, если бы не она, Армстронг не был бы тем, кем он стал» . Конечно, можно только гадать, как сложилась бы творческая биография Армстронга без Лил. Но совершенно точно известно, что именно она настояла на его разрыве с Оливером, благодаря чему он получил возможность стать солистом вначале в оркестре Хендерсона, а потом и в других чикагских ансамблях. А это в свою очередь позволило ему впервые сделать грамзаписи, вышедшие под его именем. Только благодаря Лил звезда Армстронга, долго находившаяся в тени Оливера, ярко засветила на музыкальном небосклоне.

Jones M., Chilton J., Louis, p. 124.

«Saturday Review», Sept. 25, 1971.

Ibid.

Hentoff N., McCarthy A. Jazz. New York, 1975, p. 177.

Хотя Лил и Луи оказались неподходящей парой и их семейная жизнь не сложилась, она все же очень много значила для Армстронга. 27 августа 1971 года во время концерта в память Армстронга в Чикаго с Лил случился сильнейший сердечный

приступ. В середине исполняемого ею соло она опрокинулась навзничь и мгновенно скончалась. Какая горькая ирония судьбы заключена в такой смерти!

В марте Армстронг вернулся в Чикаго, где в его жизнь вошел грубый, предприимчивый, связанный с гангстерским миром делец по имени Джонни Коллинз. Это был крупный тридцатипятилетний мужчина, носивший франтоватые усики и отзывавшийся на кличку «Поп». Мы почти ничего о нем не знаем. Неизвестно даже, где Армстронг с ним познакомился. С уверенностью можно сказать только одно: в апреле 1931 года Коллинз стал его менеджером. Как утверждает саксофонист Джордж Джеймс, работавший в те годы вместе с Армстронгом, Коллинз всю жизнь мечтал заделаться большим боссом среди гангстеров, но, поскольку был не слишком умен, ему всегда приходилось довольствоваться вторыми ролями. Он сразу сообразил, что на Армстронге можно неплохо нажиться, и убедил Луи подписать с ним контракт. Это была ошибка, хотя бы потому, что в тот момент еще не истек срок контракта с Томми Рокуэллом. А он тоже имел связи с подпольным миром мафии. Но «Поп» был горластым, нахальным и страшно пробивным человеком, а Армстронга всегда тянуло к таким людям. В течение последующих двух лет Коллинз без зазрения совести обкрадывал Луи, не давая ему взамен ничего, кроме начавшихся с первых же дней неприятностей.

В Чикаго Коллинз на скорую руку сколотил для Армстронга новый оркестр для сопровождения и подрядил его на выступления в клубе для белых «Шоубоут». Уже на второй день после начала репетиций в зал явились два нью-йоркских гангстера. Вот как вспоминал об этом эпизоде много лет спустя сам Армстронг: «Как-то вечером в мою уборную вломился здоровый громила и приказал, чтобы завтра вечером я выступил на открытии такого-то клуба в Нью-Йорке. Я ему говорю, что у меня есть чикагский контракт, а плана попутешествовать нет. И нахально поворачиваюсь к нему спиной. И тут слышу такой звук: щелк! щелк! Я оборачиваюсь — а он наставил на меня этот здоровенный револьвер и прицеливается. Господи боже! Он выглядел как пушка. Ну, я как посмотрел на эту железку, так и сказал: „Л-л-ладно, может, я и открою завтра этот клуб“» .

«Harper's», Nov. 1967.

Не совсем ясно, как развивались события дальше, но, по-видимому, какое-то время Армстронгу пришлось скрываться в телефонной будке. Коллинз срочно отправил оркестр в Луисвилл поездом, а несколькими часами позже тайком вывез из Чикаго и Луи. Вместе со своей звездой незадачливый менеджер нагнал

поезд, когда тот был уже в пути. Трудно сказать, почему вдруг гангстерам вздумалось преследовать Армстронга. Джордж Джеймс считает, что Луи в свое время был связан какими-то обстоятельствами с одним из самых влиятельных боссов нью-йоркской мафии Оуни Мэдденом, владельцем клуба «Коттон-клаб». Возможно, он даже подписал при посредничестве Томми Рокуэлла контракт с Мэдденом. Не исключена и другая причина. Узнав от своих чикагских дружков о том, что Армстронг заключил с Коллинзом договор и что вскоре должны начаться его выступления в «Шоубоут», Рокуэлл мог попытаться запугать Луи и заставить его снова работать на своего бывшего менеджера. Проблему взаимоотношений Армстронга с мафией в чикагский период его карьеры затрагивают многие авторы. Приводимые ими данные весьма противоречивы и путанны. Ясно одно: в 1930 или 1931 году Армстронг оказался между двумя враждующими шайками. Свои права на него предъявляли сразу два менеджера, а возможно, и две гангстерские группировки. Так продолжалось вплоть до 1935 года, когда его новый импресарио Джо Глейзер, используя свои старые связи с гангстерским миром, уладил, наконец, этот конфликт, откупившись от Коллинза. Если группировка Оуни Мэддена принадлежала к нью-йоркской мафии, с которой, по-видимому, был как-то связан Рокуэлл, то другая, чикагская, группировка вполне могла быть бандой самого Аль Капоне. Это обстоятельство нам важно иметь в виду, потому что оно, судя по всему, объясняет причину, по которой Армстронг так долго держался подальше от двух основных центров индустрии развлечений — Нью-Йорка и Чикаго. Он просто боялся мафии. Много лет спустя Армстронг скажет об этом периоде своей жизни: «Опасность все время танцевала за моей спиной».

После Луисвилла оркестр отправился в турне по среднезападным штатам. Оно закончилось в конце мая в Детройте, где Армстронг получил приглашение работать в танцзале «Гристоун». Как раз в это время в оркестр был приглашен Зилнер Рандолф, который вскоре стал его музыкальным руководителем. Это был образованный музыкант, изучавший теорию музыки, правила аранжировки. В свое время он давал Армстронгу уроки теории. Может возникнуть вопрос, как получилось, что во главе оркестра вместо Армстронга оказался Рандолф? Эта замена произошла по просьбе самого Луи, что было абсолютно в его духе. Он ведь всегда при первой возможности отказывался от ведущей роли в пользу других. Он терпеть не мог отдавать приказания и всячески избегал этого. Конечно, его коллеги, питавшие к нему огромное уважение и даже благоговевшие перед ним, гораздо охотнее подчинялись бы

ему, нежели Рандолфу, образованному музыканту, но ничем не выдающемуся джазмену. Армстронг тем не менее нашел эти обязанности слишком тяжкими для себя.

Хотя некоторых музыкантов и возмущало то, как Рандолф использовал свои права руководителя, для Армстронга он оказался весьма полезным человеком. Рандолф плодотворно работал над аранжировками пьес, добавляя ко многим из них вступления и перерабатывая концовки. Он многое сделал для того, чтобы поднять профессиональный уровень оркестра. А это было немаловажно, поскольку, по мнению некоторых критиков, в этот период Армстронгу приходилось выступать с довольно слабыми, чуть ли не дилетантскими коллективами.

Надо сказать, что обвинения такого рода в какой-то степени были обоснованными. Стараясь платить оркестрантам как можно меньше, менеджеры Армстронга часто набирали в группу молодых и неопытных музыкантов. Вот что говорит об этом Джон Хэммонд: «Джонни Коллинз, а в первые годы и Джо Глейзер всегда приглашали самых дешевых исполнителей. Меньше всего их интересовало искусство. Армстронг был для них всего лишь источником наживы. Большинство выпущенных Армстронгом в те годы пластинок пришлось записывать в сопровождении ужасных ансамблей».

И все же далеко не все работавшие с Армстронгом музыканты были так уж безнадежно слабы. Некоторые из них впоследствии стали совсем неплохими джазменами. Просто не надо забывать, что многие из записей, по которым мы судим сегодня о мастерстве их исполнителей, были сделаны наспех, без всякой подготовки. Вместо того чтобы записывать произведения, ежедневно исполнявшиеся музыкантами на основной площадке, фирмы предпочитали выпускать музыкальные новинки. Как это ни странно, но именно такой была в те годы репертуарная политика индустрии грамзаписей. Объясняется это тем, что, когда в начале XX века появились первые пластинки, главное, на что обращали внимание покупатели, — это то, какая на них записана мелодия. Им было совершенно все равно, кто и как ее исполняет. Так продолжалось довольно долго.

Жизнь популярной пьесы была тогда довольно короткой. Иногда проходило всего лишь несколько недель, а о ней уже все забывали. Поэтому фирмы не хотели выпускать пластинки с произведениями, исполнявшимися в течение нескольких месяцев и успевшими надоесть слушателям. Они старались делать записи прежде всего новых, только что сочиненных пьес.

После Детройта оркестр Армстронга некоторое время гастролировал по городам среднезападных штатов, а в июне

выехал на юг, в Новый Орлеан, где ему предстояло выступать в роскошном ресторане с кабинетами для азартных игр под названием «Себёрбен-гарденс». Впервые после того памятного дня 1922 года, когда Армстронг, прихватив свой корнет и бутерброды с рыбой, отправился по приглашению Оливера в Чикаго, он возвращался в родной город. Тогда Луи был начинающим, известным только местным джазменам корнетистом. Теперь — звездой джаза.

Армстронг и не представлял, насколько велика была его популярность. Он даже не подозревал, что для новоорлеанцев, и цветных, и белых, он давно уже стал предметом гордости. Не так уж много крупных артистов дал миру Новый Орлеан, и его жители очень гордились успехами своего земляка.

Весть о приезде Армстронга вызвала большое волнение в городе. На улицах, ведущих к железнодорожному вокзалу, новоорлеанцы вывесили транспаранты с его именем, написанным огромными буквами. Газеты печатали о нем статьи. Большая толпа белых и цветных любителей джаза в сопровождении нескольких оркестров пришла к поезду встретить Армстронга. Все это напоминало притчу о блудном сыне со счастливым концом.

Историки джаза часто упоминают об инциденте, который произошел в первый же день выступления Армстронга в «Себёрбен-гарденс». Конферансье отказался представить слушателям «этого ниггера», и Луи был вынужден объявить себя сам. Напомним, что ресторан предназначался только для белых и цветные туда не допускались даже на порог. Были и другие проблемы. Например, местный профсоюз музыкантов пытался помешать выступлению негритянского оркестра в заведении для белых. Однако, несмотря ни на что, Армстронг и его друзья-оркестранты остались очень довольны гастролями в Новом Орлеане. «"Себербён-гарденс" находился в удивительно красивом месте, — рассказывает Джордж Джеймс. — Со всех сторон он был огорожен зеленой стеной. Его яркие фонари виднелись даже с набережной. Каждый вечер толпы негров, вход которым в ресторан был категорически запрещен, приходили на берег реки, чтобы оттуда послушать игру и пение своего Луи. Утром всегда находился какой-нибудь поклонник, желавший угостить нас завтраком или просто сделать что-то для нас приятное».

Вместе с Армстронгом в Новый Орлеан приехала и Элфа. Влюбленные сняли небольшую квартиру, купили маленький «форд». Турне, рассчитанное на три недели, продлилось целых три месяца.

В сентябре Армстронг и его оркестр покинули наконец Новый Орлеан и направились на гастроли по другим городам страны,

которые продолжались до февраля 1932 года. Затем музыканты вернулись в Нью-Йорк, где им предстояло играть в одном из концертных залов Бродвея. Одновременно был подписан контракт на выступления в зале «Лафайетт» в Гарлеме. Накануне первого концерта газета «Нью-Йорк эйдж» писала: «Музыкальные критики считают Армстронга величайшим корнетистом мира, королем блюзов, автором самых популярных песен. Его называют самой яркой артистической личностью на современной американской сцене. На днях состоится его первое выступление в Нью-Йорке за последние два года» .

Но тут снова начались неприятности. Томми Рокуэлл и владельцы кабаре «Коннис-Инн» братья Иммерман обвинили Армстронга в нарушении контракта. Не исключено, что они действовали по указанию гангстеров, которым всегда принадлежало решающее слово. Армстронг выдвинул встречный иск, и последовавшая за этим юридическая волокита лишила на какое-то время оркестр права выступать.

Обычно, сталкиваясь с такого рода проблемами, Армстронг стремился поскорее куда-нибудь сбежать. Подобные настроения обуревали на этот раз и Коллинза, который боялся, что Рокуэлл и гангстеры лишат его источника доходов. В конце концов оба уехали в Чикаго. Сделав на местной студии несколько записей, Армстронг направился в Калифорнию, где снова начал работать в «Себастиан'с Коттон-клаб».

Перед бегством из Нью-Йорка Армстронг вместе со своим оркестром успел сняться в двух отвратительных короткометражных фильмах. В одном из них, называвшемся «Rhapsody in Black and Blue» , главный персонаж — негр, которого постоянно колотит собственная жена. Однажды, придя в себя после очередных побоев, он обнаруживает, что стал королем страны Джазмания. Появляется Армстронг, почему-то одетый в леопардовую шкуру, и начинает играть для своего повелителя. Другой фильм, вышедший под названием «I'll Be Glad When You're Dead, You Rascal You» , был наполовину игровым, наполовину рисованным. Герои обеих картин — типичные персонажи минстрел-шоу. За всю свою кинокарьеру Армстронг не исполнял худших ролей, чем эти, но сам факт приглашения его на киностудию свидетельствовал о росте его популярности.

«New York Age», Feb. 20, 1932.

«Рапсодия в черных и голубых тонах» (англ.).

«Я буду рад видеть тебя мертвым, каналья» (англ.).

К весне 1932 года, то есть всего через год после того, как Армстронг связался с Коллинзом, его дела пришли в полное расстройство. Но самое худшее ждало его впереди. Армстронга

все больше и больше беспокоила больная губа. Привыкнув с самого начала во время игры слишком сильно прижимать мундштук корнета к губе, он постоянно ее травмировал. Даже после того, как появилась новая техника извлечения звука из духового инструмента, позволявшая избежать чрезмерного давления, Луи продолжал играть по старинке, поскольку для освоения нового амбушюра ему потребовался бы целый год. Кроме того, у него выработалась привычка пользоваться слишком узким мундштуком. Мундштук духового инструмента имеет круглое отверстие, через которое проходит воздух. Размеры его более или менее постоянны, в то время как величину устья мундштука можно менять по своему усмотрению. Чем оно шире, тем больше «подушка» для губы. Армстронг всегда предпочитал очень узкое устье, которое позволяет добиваться более плотного сцепления мундштука с губой. Такое устье буквально впивается в плоть, не давая мундштуку смещаться в сторону. Говорят, что Луи сделал даже на нем специальный желобок, чтобы хватка стала еще надежнее. Неизвестно, был ли такой желобок на всех его инструментах, но на хранящемся в новоорлеанском музее джаза корнете, на котором Армстронг играл в оркестре приюта для малолетних цветных, он действительно есть.

Каждый вечер в течение нескольких часов подряд Армстронг надавливал острым краем мундштука на губу, безжалостно травмируя ее нежную слизистую оболочку. Правильная школа игры исключает такое варварское отношение к своему здоровью. Но Луи был самоучкой, отсюда и все его беды. «Однажды в молодости, — вспоминает он, — мне пришлось работать в хонки-тонкс всю ночь напролет. Кончилось тем, что я сильно порезался мундштуком». В последующие годы Армстронг пытался соблюдать осторожность, но единственное, что могло по-настоящему ему помочь, это изменение амбушюра. А необходимость в этом становилась все острее, поскольку он все больше увлекался игрой в верхнем регистре. «В Мемфисе, в танцзале для цветных, — продолжает Армстронг, — я так глубоко поранил губу, что рана долго никак не зарастала… В другой раз во время концерта в Англии кровь из поврежденной губы хлынула с такой силой, что залила мне смокинг. Я старался, чтобы никто этого не заметил. Быстро ушел со сцены и не возвращался на нее целых четыре месяца» . В течение своей музыкальной карьеры Армстронг неоднократно повреждал губу. Только на памяти Лил было по меньшей мере два таких случая.

Материалы Института джаза.

К сожалению, травмы не ограничивались только порезами. Как свидетельствует Маршалл Браун, Армстронг всю жизнь

страдал от постоянного образования на губе рубцовой ткани. Летом 1959 года во время гастролей в Атлантик-Сити Браун, которого мучила та же проблема, подробно обсуждал ее с Армстронгом. Вот что он рассказывает: «Если губа сильно трется о зубы, возникает особое образование, называемое мозолистой тканью. Такого рода образования можно видеть на кончиках пальцев гитаристов. С самого начала и до конца своей музыкальной карьеры Армстронгу приходилось бороться с этими наростами. По его словам, каждые четыре-пять лет он был вынужден удалять их, после чего требовалось два-три, а иногда даже шесть месяцев, чтобы раны полностью зажили и он мог снова играть. Луи очень просто, я бы сказал, примитивно решал эту проблему: брал бритву и сам срезал мозолистые ткани».

Привычку лечиться домашними средствами Армстронг усвоил еще в детстве. Люди, среди которых прошли его юные годы в Новом Орлеане, были слишком бедны и обращались к врачу только в случае действительно серьезных заболеваний, предпочитая лечиться самостоятельно. Так и Армстронг постоянно смазывал каким-то составом свои раны, а когда появлялись наросты мозолистой ткани, избавлялся от них собственным способом. Браун настоятельно рекомендовал ему делать в таких случаях пластическую операцию, после которой рана зарастает гораздо быстрее. Но только в конце жизни Армстронг решил последовать этому разумному совету. Однако в то время он был уже тяжело болен, и врачи не решились на операцию.

Наверное, ни один профессиональный трубач не обращался так безжалостно со своими губами, как Армстронг. Одна из причин этого заключалась в том, что он постоянно испытывал давление извне. Даже если рот его был в плохом состоянии, от него требовалось одно: играть и играть. И все же основным виновником всех его бед был он сам, а точнее — отсутствие у него настоящей школы. С самого начала предоставленный самому себе, Армстронг усвоил неправильные навыки игры. Пожалуй, ни одна из названных причин сама по себе не сыграла решающей роли, но, вместе взятые, они привели к плачевному результату: из года в год уровень его исполнительского мастерства снижался.

Вот что рассказывает об этом доктор Гарри Зуккер, лечивший Армстронга в конце его жизни: «К тому времени, когда я начал постоянно наблюдать Луи, слизистая оболочка его рта была покрыта многочисленными шрамами, образовавшимися от зарастания язв и трещин. Рубцовая ткань тоньше и менее эластична, чем нормальная кожа. Кроме того, под ней отсутствует прослойка особой ткани, поддерживающей наш кожный покров».

Поскольку после каждой травмы образуются все новые и новые рубцы, ткани рта постепенно теряют свою эластичность. При исполнении быстрых пассажей трубач несколько раз в секунду меняет напряжение губ. Однако губы, покрытые жесткими рубцами, с трудом принимают нужную форму, а иногда и вовсе теряют способность это делать. Сам Армстронг отказывался признавать падение уровня его исполнительского мастерства, но записи убедительно свидетельствуют о том, что травмы в конечном счете повлияли на качество его игры. Первые признаки этого появились еще в 1925 году, а к 1932 году они стали заметны даже неспециалистам. Прослушав в январе этого года выступление Армстронга, Джон Хэммонд отметил, что «Луи, кажется, экспериментирует со звуком». Это был не эксперимент. Губы Армстронга разрушались.

Армстронга одолевало и множество других проблем. Все требовали от него непрерывных выступлений. Тот же Хэммонд пишет, что, «хотя Луи плохо выглядит, он очень много работает. Недавно он сбрил почти все волосы, оставив только небольшую челку над лбом» . Массу неприятностей доставлял Армстронгу иск Рокуэлла, судебное разбирательство по которому продолжалось всю весну. Не давали покоя и гангстеры. Много денег потребовал развод с Лил. Трудно складывались отношения с Коллинзом. И, наконец, эта беда с губой.

«Melody Maker», Feb. 1932.

Мы не знаем, кто именно придумал организовать гастроли Армстронга в Европе. Американские негры знали, что в Старом Свете расовые предрассудки менее распространены, чем в США, и Луи захотел лично в этом убедиться. Джордж Джеймс считает, что Коллинзу и Армстронгу страшно надоели преследовавшие их повсюду гангстеры с пистолетами и вечными угрозами. Я тоже склонен думать, что причина отъезда в Европу заключалась в этом. Хотя хозяевами каждого города были «свои» гангстерские шайки, между ними поддерживалась постоянная связь, и мафиози Нью-Йорка имели в Чикаго или Лос-Анджелесе не только соперников, но и союзников, которых они всегда могли попросить об одолжении. Возможно, Коллинз и Армстронг настолько завязли в этой паутине, что единственным способом вырваться из нее было бегство в Лондон. Как бы то ни было, но в начале июля 1932 года Армстронг, Элфа, Коллинз и его жена Мэри отплыли на теплоходе «Маджестик» в Англию.

Глава 17

ПЕРВЫЕ ЗАПИСИ С БИГ-БЭНДАМИ

Начиная с лета 1929 года, когда Армстронг обнаружил, что становится звездой, и до весны 1932 года, когда он записал свои последние пластинки перед поездкой в Европу, он сделал в общей сложности шестьдесят записей, включая и ставшие доступными отдельные дубликаты. Эти композиции были организованы со стройностью высокой мессы. За некоторым исключением, Армстронг начинает каждую пьесу с непосредственного изложения темы, представляющего собой, как правило, парафраз, близкий исходной мелодии. Он часто пользуется при этом обычной сурдиной. Далее следуют интерлюдия ансамбля или короткое соло одного из участников, полный вокальный хорус Армстронга, новая интерлюдия ансамбля, позволяющая Армстронгу приладить трубу. Затем вновь наступает черед Армстронга. Это соло на высоких звуках с последующим нисходящим движением, продолжительностью в один или два хоруса в зависимости от темпа, которое почти всегда завершается эффектными фигурами в верхней части диапазона исполнителя. Нередко Армстронг заводит разговор на «джайве» [особый жаргон джазменов. — *Перев.*] — обращается к оркестру или солисту, отпускает замечания в свой адрес или в адрес аудитории, перебрасывается забавными (в их понимании) репликами с музыкантами. В одной из записей, например, Лайонел Хэмптон притворяется заикой, а Армстронг делает вид, что заразился от него, — плосковатая шутка из репертуара «Hot Chocolates».

В репертуаре Армстронга можно выделить три основных типа произведений: популярные сентиментальные баллады, мелодии «черномазых» в традициях кун-сонга и свинговые пьесы, исполняемые в ошеломляющем темпе. Вокальный хорус составлял неотъемлемую часть этих записей. Армстронг по-прежнему достаточно много играл на трубе, но ей уже не отводилась роль инструмента для импровизации. Главной целью вступительного хоруса стало для Армстронга выявление мелодии, а заключительный хорус чаще походил теперь не на музыкальное, а на спортивное представление.

Музыка Луи Армстронга, которую он исполнял в этот период с биг-бэндами, впервые принесла ему популярность у белой аудитории. Ей пришлись по вкусу и его пение, и болтовня, и

приятная негритянская внешность. Новые пластинки пользовались все большим и большим спросом. Однако все увеличивающиеся ряды истинных любителей джаза в Америке были огорчены, если не возмущены, такой переменой стиля. Особенно это относилось к белым поклонникам джазовой музыки. Они находили в джазе свою собственную правду, недоступную невежественной публике, которая предпочитала приторные сиропы Гая Ломбардо, и презираемую пуританским истэблишментом с его убежденностью, что от джаза несет грехом и конюшней. Позицию этих энтузиастов ярко выразил Бад Фримен, двадцать лет проработавший джазовым музыкантом: «Не странно ли, что покровителей искусств в течение долгих лет ни разу не посетила мысль о субсидировании единственного истинно американского искусства — джазовой музыки. Судя по всему, даже если они когда-либо размышляли об этом (в чем я сомневаюсь), то, видимо, решили, что играть джаз может любой балбес» .

Молодые белые, как любители, так и музыканты, считали себя хранителями огня, и для многих из них отказ Армстронга от новоорлеанских традиций в угоду коммерческому стилю танцевальных оркестров, исполнявших популярную эстрадную музыку, выглядел как измена. В 1939 году Уайлдер Хобсон в одной из лучших ранних книг о джазе писал: «Луи Армстронг сегодня — настоящая эстрадная звезда. Это виртуоз, который уже давно отдал себя во власть коммерческой эксплуатации» . Сидни Финкелстайн, другой музыкальный критик того времени, рассуждал: «Если бы в Америке действительно существовала истинная музыкальная культура, способная заботливо оберегать свои таланты, давать им возможность расти и развиваться, вместо того чтобы губить их, то Армстронг, по всей вероятности, был бы подвигнут на создание великой американской музыки. А в том, что он обладал для этого всеми резервами, не приходится сомневаться» .

Freeman B., You Don't Look Like a Musician, p. 9.

Hobson W. American Jazz Music. New York, 1939, p. 130.

Finke1stein S. Jazz: A People's Music. New York, 1975, p. 162.

Многие из тех, кто оказался недовольным Армстронгом, придерживались левых политических взглядов и были особенно подавлены тем, что Армстронг стал частью капиталистической системы, которую они остро осуждали. Такое критическое отношение сохранялось вплоть до 1960-х годов и было поколеблено лишь переизданием нескольких альбомов, представлявших работу Армстронга с биг-бэндами в 1930-е годы. Дэн Моргенстерн, бывший редактор «Даун-бит», а в настоящее

время глава Института исследований джаза в университете Ратгерса, особенно ратовал за эту переоценку. Предваряя одно из первых переизданий, он писал: «Действительно, мастерство Армстронга и его музыкальная фантазия продолжали совершенствоваться и намного превысили уровень достигнутого в 1930-е годы. Здесь мы встречаемся с первым и величайшим виртуозом джаза, выдающимся импровизатором в стадии расцвета и самораскрытия» .

Liner notes, Louis Armstrong V.S.O.P.

В какой-то степени Моргенстерн, несомненно, прав. Он напоминает, как Армстронг был предан анафеме за отход от новоорлеанского репертуара в сторону эстрадного ширпотреба. Но ведь и множество мелодий «Hot Five» создавалось в расчете на популярность, включая «Big Butter and Egg Man», «Heebie Jeebies», «Sugar Foot Strut», «Squeeze Me» и другие. Более того, целый ряд пьес, написанных Лил и еще некоторыми авторами по заказу для «Hot Five», были откровенно слабыми. Позже Армстронгу часто приходилось работать с плохим материалом, но в начале 1930-х годов, особенно когда директором по звукозаписи был Томми Рокуэлл, они записали немало классических популярных мелодий нашего времени. И, бесспорно, такие произведения, как «Body and Soul», «Star Dust», «Blue Turning Grey Over You», выше, чем «King of the Zulus» и «A'm Gonna Gitcha». Кое-кто из сурово критиковавших Армстронга за исполнение коммерческих песен с биг-бэндами продолжали превозносить Эллингтона и Хендерсона, а ведь они занимались тем же самым. Армстронг в течение долгих лет работал в биг-бэндах, потому что этого желала публика. И требовать от него возвращения к умирающему стилю, который не давал больше средств к существованию, было со стороны критиков просто несправедливо.

Однако более ранние замечания в адрес музыканта были отнюдь не безосновательны. Неизменная форма этих записей, рассчитанная лишь на то, чтобы обеспечить максимальную демонстрацию возможностей Армстронга, временами оказывается просто нежизнеспособной. Низкое качество аккомпанирующих оркестров и в первую очередь неудовлетворительное звучание саксофонов может так же раздражать, как жужжание невидимого комара в темной комнате. Наконец, сам Армстронг, изнуренный работой, нередко Заставляет думать, что его вдохновение и фантазия, а может быть, даже и любовь к джазу утрачены.

Ни Коллинз, ни «OKeh», ни владельцы клубов, где работал Армстронг, точнее говоря, на которых он работал, не испытывали к нему как к артисту ни малейшего интереса. Для них он был не более чем еще одним забавным черномазым, из которого надо

было выжать все что возможно.

Неудивительно, что с июля 1929 года до весны следующего года из двадцати пьес, записанных им с различными оркестрами, нет ни одной действительно заслуживающей внимания. Вопреки словам Армстронга, утверждавшего, что он может не обращать внимания на аккомпанемент, его, как и любого другого музыканта с развитым чувством гармонии и чуткостью к малейшим изменениям ритма, не могло не выбивать из колеи плохое интонирование и неуклюжая фразировка.

Но, к счастью, Армстронг, как ни огорчительно все сказанное, не мог творить, не создавая прекрасного. Несмотря на недостатки его работ 1929-1932 годов (если не считать первой серии), около дюжины из них, не достигая высот «West End Blues» или «Tight Like This», тем не менее остаются на среднем уровне лучших записей. Пение Армстронга всегда было источником удовольствия — бесконечно мелодичное, полное фантазии и абсолютно самобытное. За исключением классических исполнителей блюзов, Армстронг, без сомнения, самый выдающийся из всех джазовых певцов. По сути дела, многие из этих пьес свидетельствуют, что Луи больше занимают вокальные хорусы, чем солирование на трубе.

Однако, при всем великолепии исполнения Армстронга, мы слышим уже не музыку ансамбля «Hot Five». Очень быстро, за лето 1929 года, Луи развил новую манеру игры. Это, в сущности, более свободный стиль, в основе которого лежат струящиеся, ниспадающие фразы в высоком регистре, чаще растянутые, чем сжатые, что создает впечатление, будто Армстронг все время пытается нагнать бит. Композитор Джоффри Л. Коллиер, знаток сложных ритмов, сделал нотные записи более поздних соло, стремясь зафиксировать новые ритмы как можно точнее. Некоторые детали видны невооруженным глазом. Армстронг теперь сокращает количество звуков. Солируя в «Hot Five», он обычно играл пять-шесть звуков в такте — и в быстром, и в медленном темпе. Например, в «Cornet Chop Suey» и в «Tight Like This» на такт приходится по шесть звуков. К середине 1930-х годов это число уменьшается до трех-четырех, опять вне зависимости от темпа: около четырех в «Ev'ntide», чуть больше трех в «Struttin' with Some Barbecue». Кроме того, он оставляет в своих соло гораздо больше, чем раньше, свободного пространства: из тридцати двух тактов соло в пьесе «Ev'ntide» 20 процентов пространства пустует. Здесь проявляется явная тенденция начинать фразы на второй и даже на третьей доле такта, оставляя одну или две доли незаполненными, тогда как прежде он, скорее всего, сыграл бы затакт из восьмой длительности на последней

доле предшествующего такта и начал фразу в соответствии с даун-битом. И последнее: в более быстрых фразах он все чаще использует триоли или квинтоли там, где некогда предпочитал пунктирный ритм — восьмые с точкой / шестнадцатые — прием, ритмически моментально выравнивающий линию и усиливающий ощущение, будто определенные звуки запаздывают или отстают от бита.

Особенно интересным представляется сравнение двух вариантов «Struttin' with Some Barbecue»: в записи «Hot Five» 1927 года и в трактовке биг-бэнда 1938 года. Оба соло великолепны. Каждое в свое время привлекло внимание музыкантов. Первое породило второе, что особенно очевидно в последних четырех или около того тактах второго хоруса в образце 1938 года. Это финал соло. Армстронг исполняет здесь несколько коротких нисходящих фраз из восьмых нот, являющихся вариантом серии фигур той же длительности в конце первой версии.

И все же различий гораздо больше, чем сходства. В первом соло в полтора раза больше звуков, чем во втором. Несмотря на это, фразы во втором варианте несколько длиннее. И самое важное: в первом случае фразировка более точно совпадает с изначальной структурой темы. Фразы в основном соизмеримы с четырехтактовыми сегментами мелодии. Во второй версии фразы значительно разнообразнее по протяженности и имеют тенденцию выходить за рамки такта. Причем в половине случаев, не считая риффа в конце, образование фраз такого типа происходит во втором и третьем тактах четырехтактового раздела темы, так что, по сути дела, Армстронг опускает начало и конец этих структурных разделов и просто очерчивает мысль в середине. Более того, в первичной трактовке его чрезвычайно заботит заполнение «дыр» крошечными звуковыми завитками: во всем соло лишь две половинные длительности и, что невероятно, всего шесть долей, заполненных паузами. Во втором варианте двадцать восемь паузирующих долей и одиннадцать звуков крупнее чем половинной длительности, даже если не брать в расчет кульминационный рифф.

Напрашивается вывод, что Армстронг — в прошлом неистощимый импровизатор, извергавший бесконечные потоки музыки, — теперь обходится более скупыми средствами. Он как бы обуздывает себя, отсекая от мелодии все лишнее и оставляя в ней лишь то, что позволяет угадать форму. Так художнику достаточно двух-трех линий, чтобы очертить лицо. То и дело оставляя незаполненные интервалы, он располагает фразы с неожиданными сдвигами от основной гармонии темы. Он теперь не просто смещает звуки относительно бита, но еще и

освобождает мелодическую линию от квадратности, свойственной популярным песням, от которых он отталкивается. Он устремляется дальше, неравномерно расплескивая мелодические струи на фоне размеренного начального движения. Он меньше, чем прежде, заботится о взаимосвязанности фраз — уменьшается диалогичность. Но, как бы в возмещение утраченного, он, овладев в совершенстве новым методом, выстраивает мелодические фигуры, в которых ритмическое взаимодействие с формой мелодии отличается тонкостью и неопределенностью. Здесь меньше страстности, чем в былые времена, но зато в моменты вдохновения, а не просто работы на публику, Армстронг, при всей кажущейся иллюзорности, достигает несравненной простоты и изысканности.

Можно перечислить целый ряд причин, обусловивших эту перемену. К июлю он выступал в бродвейском шоу, в кабаре «Коннис-Инн», иногда в кинотеатре «Лафайетт», а также записывался на пластинки и время от времени давал согласие на выступления по приглашению. Он постоянно чувствовал усталость и, следовательно, был истощен эмоционально. Более простой стиль с меньшим количеством звуков и большим числом пауз требовал меньшего напряжения. К тому же поврежденная губа, судя по всему, по-прежнему оставалась источником боли, а новый стиль хоть отчасти облегчал страдания.

И, наконец, последнее: Армстронг выступал теперь перед несколько иной, чем в Чикаго, аудиторией. Конечно, он и раньше играл для белых. Иногда посетителями концертов черных и цветных оркестров бывали преимущественно белые. Но все же, хотя белокожие богачи и посещали «Сансет» и «Савой», основную массу зрителей составляли игроки, проститутки, мелкие дельцы и отъявленные проходимцы, которые искали в районе Южной стороны развлечений. В Нью-Йорке Армстронг пробивался к более широкой публике — людям среднего класса, завсегдатаям бродвейских шоу и бродвейских ночных клубов. Именно этот слой населения мог обеспечить ему славу, именно этим слушателям адресовались его новые пластинки.

В глазах Армстронга они были порядочными людьми — вежливыми, с хорошими манерами, и я подозреваю, что он просто не смел обнажать перед ними неприкрытую чувственность «Hot Five». Он, конечно же, боялся оскорбить их откровенно сексуальными намеками «Tight Like This» или хриплыми выкриками «I'm not Rough» и во всем старался выдержать приличия: в выборе мелодий, в манере пения и игры на трубе. А в том, что касалось стиля исполнения, образцом для него служили не оливеры и кеппарды с их блюзами из дешевых ночных

кабачков, а трубачи-виртуозы из духовых оркестров, которых он слышал в детстве. И в особенности музыканты из современных танцевальных оркестров, подобных коллективам Б. А. Ролфа и Луи Панико. Такая установка выливалась в стремление к гладкому ведению мелодии, что выражалось в чистоте звука, смягченной атаке и точности исполнения в противовес риску импровизации. Для теперешней аудитории Армстронга рождение новой прекрасной мелодии не было «солью» творчества. По крайней мере так предполагал Армстронг, и, как выяснилось позже, он оказался прав.

Но изменилась не только манера игры Армстронга, иным стал и стиль его пения. В своих первых вокальных опытах в 1925 году он обнаружил хриплый, раскатистый голос, который с тех пор ассоциируется с его именем. Этот тип хрипоты обычно вызывается наростами на голосовых связках, узловым уплотнением, называемым иногда лейкоплакией. Такое состояние может быть обусловлено рядом причин, среди них злостное курение и неумелое обращение с голосом. Оно часто наблюдается у лекторов, учителей, а также у певцов. Армстронг в некоторые периоды своей жизни злоупотреблял курением, к тому же он начал петь, будучи еще совсем юным. Лейкоплакия была обнаружена у него спустя много лет, но не исключено, что он страдал этим заболеванием еще до первых записей в 1925 году. Вполне возможно и то, что он просто родился с таким хриплым голосом.

К 1928 году, когда Луи работал над последней из знаменитых серий с «Hot Five», он пел практически на каждой пластинке, не говоря уже о выступлениях в клубах. Его будущее зависело в равной степени от пения и от игры на трубе. Вот почему он решил попытаться отшлифовать свой голос, доведя его до тенорового диапазона, и перейти к более мягкой вокальной манере. Он не устоял перед модой на мелодичные теноровые голоса — самые популярные в те годы. Я думаю, что особое влияние оказал на него «Бинг» Кросби. У Кросби был баритон, а не тенор, но он обладал естественной, непринужденной манерой, которую следующее поколение определит как «расслабляющую». Армстронг имел склонность к «благозвучности», о чем свидетельствует его долголетняя любовь к оркестру Гая Ломбардо. И приблизительно в то время, когда он дебютировал в ансамбле Кэролла Диккерсона в «Савое» в марте 1928 года, начались эксперименты по выработке нового голоса. Возможно также, он считал, что для такого шикарного заведения, как «Савой», скорее подходит более мягкая манера исполнения. Этот приглаженный стиль впервые заявил о себе еще в 1927 году, в

пьесе «Put Them Down Blues», и Армстронг широко пользовался им в популярных балладах. Особенно интересен его вокал в записи «I Can't Give You Anything But Love», сделанной в середине 1929 года.

Но затем что-то случается. Между сеансами 19 августа и 9 октября 1930 года Армстронг, судя по всему, утратил способность петь тенором. Возможно, возврат к хрипам был намеренным, возможно, кто-то предостерег его, что он слишком напрягает голос и может окончательно погубить его. Так или иначе, Армстронг в конце 1936 года в Нью-Йорке перенес операцию на голосовых связках, чтобы удалить наросты. Он не записывался с лета 1936 до весны 1937 года. Но хирургическое вмешательство не принесло ожидаемого результата. В середине января 1937 он решается на вторую попытку и ложится в больницу «Провидент Хоспитал» в Чикаго. Оперировал его доктор Х. Т. Нэш. В первые месяцы 1937 года голос Армстронга смягчается, однако к концу года все вновь возвращается к исходному состоянию. С того момента Армстронг сдался, смирившись с низким, хриплым голосом, который сделал его знаменитым. Ему еще удавалось изредка воспроизвести нечто подобное голосу крунера, но с возрастом его голос становился все грубее.

Изменение исполнительской манеры Армстронга произошло после его прибытия в Нью-Йорк. Хотя песенка «I Can't Give You Anything But Love» была популярной мелодией, рассчитанной на широкую аудиторию, соло Армстронга на трубе сыграно в старом, насыщенном импровизационном стиле. Но 19 июля того же года он записывает с оркестром Диккерсона свой шлягер из репертуара «Hot Chocolates» "Ain't Misbehavin' ", и это — образчик новой манеры. Мелодические линии значительно упрощены и согласованы друг с другом в гораздо меньшей степени, чем всего четыре месяца назад.

Признаки творческого истощения как результата эмоциональных и физических нагрузок здесь уже заметны. Армстронга до сих пор никогда нельзя было обвинить в повторах, а на этот раз он цитирует «Rhapsody in Blue» в одном из брейков. Хотя цитата и может служить творческим целям, она все же зачастую является свидетельством недостатка или отсутствия воображения, а Армстронг все чаще и чаще прибегает к данному способу. Он, кроме того, ничего раньше не «пережевывал», а здесь, в коде, начинает повторять нисходящую фигуру, тотчас ловит себя на этом и добавляет стремительный пассаж из шестнадцатых длительностей, но довесок оказывается никчемным и неуместным. И все же в основе своей это добротное исполнение, содержащее множество типичных для творчества музыканта

прорывов через мелодию, и вокальная партия, несмотря на слабость интонации в первом брейке, красива и энергична.

Спустя три дня Армстронг записывает еще один классический номер, также из репертуара «Hot Chocolates», — «Black and Blue», где его мелодическое чувство обнаруживает свою абсолютную безукоризненность. Однако в течение следующих пятнадцати месяцев он создает лишь одну-единственную достойную упоминания запись — «Dear Old South Land». Мелодия исполняется *rubato,* то есть без строго заданного ритма, и вся ее прелесть заключается в золотистой окраске тона и в манере смещения звуков, которые как бы балансируют возле бита, едва удерживая равновесие, но все же не теряя устойчивости.

Летом 1930 года Армстронг отбыл из Нью-Йорка на Западное побережье, где, как говорят музыканты, «осел» на несколько месяцев в клубе «Себастиан'с Нью Коттон-клаб» в Калвер-Сити, части Лос-Анджелеса, входящей в зону киностудии. Здесь наконец жить ему стало полегче. Армстронг начал работать с ансамблем Леса Хайта, профессиональный уровень которого был выше уровня оркестров, с которыми Армстронг выступал прежде. Эта группа с октября 1930 года по март 1931 записала подряд восемь первоклассных пластинок. Некоторые из них представляют собой лучшие образцы работы Армстронга с биг-бэндами. У Хайта хватило здравого смысла не мешать солисту. Оркестр играет свою роль помощника с корректностью вышколенной прислуги, появляющейся лишь в тот момент, когда Армстронгу надо помочь разобраться с салфеткой или шепнуть словечко по поводу рыбы. Мелодии, выбранные, по всей вероятности, Томми Рокуэллом, принадлежали к числу лучших песен тех лет, включая «Body and Soul», «Memories of You» и «You're Lucky to Me».

Все они заслуживают внимания. Но лучшая из них — давно и прочно забытая песня «Sweethearts on Parade», написанная Кармен Ломбардо. Армстронг, несомненно, слышал ее в исполнении оркестра Гая Ломбардо. Как всегда, Армстронг начинает играть основную тему с обычной сурдиной. Довольно любопытное четырехтактовое вступление можно считать типичным примером того, куда могут завести те неведомые тропки, на которые влечет Армстронга неиссякаемая жажда поиска. Он оставляет первый такт вступления пустым, выстраивает во втором изящную нисходящую фразу, а затем делает паузу. Следом возникает мотив, напоминающий сигнал рожка. Он выходит за рамки такта и заканчивается простым синкопированным оборотом из двух звуков. Теперь, хотя мы еще не вполне осознаем это, Армстронг приступает собственно к мелодии. Начинается парафраз, который

вдруг, совершенно неожиданно для слушателя, выливается в синкопированную фигуру, ту самую, что завершала вступление. Музыкант будто любуется собственным созданием, не в силах расстаться с ним. И вот что еще. Армстронг смещает фразу на две доли к началу такта, чтобы обеспечить ритмический сдвиг, — прием, которым он владеет в совершенстве. Дальше Армстронг строит изломанную, зигзагообразную фразу, которая как бы распадается. Она приходится ему настолько по вкусу, что он повторяет ее вновь в следующем восьмитакте. Затем в седьмом и восьмом тактах он. развертывает протяженную фразу со своими взлетами и падениями, причем драматизм звучания усиливается использованием большой сексты и септимы, к которым он все чаще прибегает в этот период. В целом эти двенадцать тактов, включая вступление, составляют одну из тех памятных удач, которыми столь изобилует творчество Армстронга. Новизна, сбалансированность, свежесть, контраст — вот черты, отличающие данное произведение. Что касается мелодического материала, то его многим композиторам хватило бы на годы работы. Так, «Дюк» Эллингтон, непревзойденный мастер, умевший применить каждую крупицу найденного, непременно развернул бы цельное, законченное сочинение на основе материала, который Армстронг разбросал между делом в мелодии, сколоченной наспех в коммерческих целях.

Вокальная партия относительно близка к оригиналу, но, к счастью, Армстронг, чтобы не оскорбить наш слух, опускает значительную часть текста. Затем, после короткого саксофонного брейка Хайта, где последний цитирует Фрэнка Трамбауэра, Армстронг начинает импровизационный хорус, который исполняется без сурдины. Соло не лишено слабостей: в нем процитировано знаменитое соло кларнета из пьесы «High Society», а кода основана на сигнале рожка (Чарли Барнет с точностью воспроизведет это спустя девять лет в знаменитой записи «Cherokee»). Такой вариант — для Армстронга путь наименьшего сопротивления, чего он ни в коем случае не позволил бы себе несколькими годами раньше. Но, отвлекаясь от незначительных огрехов, можно утверждать, что Армстронг создал свежую и оригинальную мелодию.

Соло состоит из спокойных и даже «сладких» пассажей, противопоставленных стремительным фразам в удвоенном темпе, — блестящий образец приверженности Армстронга к диалогичности. На протяжении первых двух тактов он сплетает простую синкопированную фигуру, которую в дальнейшем повторяет, а затем вдруг начинает высекать быструю трехдольную фразу при основном четырехдольном размере. Создается

ощущение, что мелодия движется в обратном направлении. Так иногда в первый момент кажется, будто тронулся не поезд, а железнодорожная станция. Далее Армстронг резко прорывается через скопление шестнадцатых длительностей в брейк, который начинается цитатой из «High Society», и дает разрядку напряжения замедленной простой фигурой, настолько поразительной по новизне и при этом совершенной по структуре, что невозможно удержать слез восторга. Она открывается четырьмя мягко звучащими восьмыми, за которыми следует четверть, сменяемая в свою очередь еще двумя восьмыми. Только теперь мы осознаем первые две восьмые как затакт, а две следующие — как начало самой фразы. Первоначальный оборот, таким образом, повторяется, и менее искусный музыкант, по всей вероятности, воспроизвел бы его еще раз. Армстронг, однако, неожиданно сдвигает его вперед на четверть, а затем вдруг прерывает более высоким звуком, переходя в итоге к еще одному разделу в удвоенном темпе.

Этот небольшой фрагмент мелодии — великолепный пример «диалогического» эффекта в музыке. Как выясняется, каждая последующая фраза служит ответом на предыдущую. Армстронг явно высказывает что-то важное для себя. Мы напряженно вслушиваемся, мучительно стараясь разобрать слова. Кажется, еще немного… Но, хотя мы и не уловили отдельных слов, нам понятна суть. Начавшись низкими, темными, как бы неуверенными восьмыми нотами, мелодия по мере восхождения набирает силу и прорывается к солнцу. Это пробуждение, крик, внезапное осознание пронзающей истины. И вновь Армстронгу хватает пяти секунд, чтобы дать жизнь совершенно самобытному фрагменту мелодии, который мог бы принести славу многим музыкантам его времени.

В оставшейся части соло продолжается перекличка быстрых и медленных фраз. И даже маловыразительный финал — все тот же сигнал рожка — во всяком случае удовлетворителен. Эта запись доказала, что гений Армстронга жив и рвется из затягивающей коммерческой трясины к созданию блистательной музыки.

«Sweethearts on Parade» была выпущена как раз перед рождеством 1930 года. Армстронг проработал в клубе Себастьяна еще пару месяцев, а затем, после ареста за марихуану, возвратился в Чикаго и начал играть с оркестром, подобранным для него Майклом МакКендриком и руководимым Зилнером Рандолфом. В апреле коллектив записывает мелодию, которой суждено было стать, что называется, эмблемой Армстронга, — «When It's Sleepy Time Down South». Ее авторы — братья Леон и Отис Рене. По характеру это плантационная песня, написанная в

традициях минстрел-шоу, уходящих корнями в первую половину XIX века. И хотя это не кун-сонг с бесконечными упоминаниями «подрумяненных цыпляток» и «жемчужных зубок», здесь все же не обошлось без нянюшек, падающих на колени, и темнокожих, поющих тихо и печально. Это прославление старого доброго Юга, откуда десятки тысяч негров бежали, спасаясь в холодных городах Севера. Однако Армстронг до конца жизни исполнял песню с большим чувством. Что поделать, он был сентиментален. Сам он работал на Юге только по необходимости и к моменту выхода пластинки побывал на родине, в Новом Орлеане, всего однажды за прошедшие десять лет. И то лишь затем, чтобы выступить в «Себёрбен-гарденс». Это тем не менее не мешало ему воспевать прелести мифического Юга, не изменяя даже слово «черномазый», пока того не потребовали участники движения за гражданские права негров.

Армстронгу вообще было свойственно игнорировать в своих песнях подобные противоречия. И хотя он до известной степени был обязан популярностью кун-сонгам, таким, как «Shine», «Showball», «Shoe Shine Boy», они составляли лишь незначительную часть его репертуара. При желании он вообще мог бы отказаться от них. Но ему, казалось, доставляло удовольствие петь эти песни. Это был способ добиться одобрения белых, которые в 1930-е годы стали его основными слушателями. Он вновь превращается в чернокожего, с надеждой смотрящего на белого хозяина, ожидающего, что тот положит руку ему на плечо и скажет: "Это *мой* черномазый". Здесь не было цинизма. Армстронга, как мы уже убедились, привлекали люди с положением — Оливер, Рокуэлл, Коллинз. В глазах негра белый обладал могуществом уже потому, что имел белую кожу. Я уверен, что успех Армстронга у этой публики во многом объясняется его стремлением понравиться, расположить к себе, или, как говорили тогда, «подмазаться».

Из записей этого периода самыми заметными стали «Star Dust» и, несколько в меньшей степени, «The Devil and the Deep Blue Sea». Первая пьеса была написана в 1927 году Хоуги Кармайклом, который участвовал в белом джазовом движении того времени. Композиция, в отличие от большинства популярных песен, здесь более сложна, ее не так-то просто мурлыкать про себя или подбирать на пианино. Да и медленный темп мелодии тоже выделял ее из общей массы. (Хочу напомнить, что прекрасные слова, великолепно передающие главную тему произведения, принадлежат не Кармайклу, а Дону Редмену.) «Star Dust» в век господства эстрады стала символом, квинтэссенцией популярной песни и принесла автору целое состояние. В силу

своей сложной структуры и необычной гармонии она становится для импровизатора скорее лекалом, нежели опорой, и, как следствие, существует значительно меньше интересных джазовых версий этой композиции, чем предполагает ее изначальная природа. Армстронг, однако, преодолевает эту ограниченность, обращаясь к парафразу, что в итоге позволяет ему улучшить и без того удачное произведение. Рассмотрим, к примеру, как он начинает свой заключительный хорус на трубе. Мелодии свойственно равномерное повышение и понижение. Армстронг нарушает эту размеренность, предлагая неритмичную и в целом более интересную трактовку. А в сохранившемся втором варианте записи он до основания обнажает тему, придавая мелодии еще большую прерывистость, оставляя обширные пустоты, так что форма здесь скорее подразумевается, нежели выражается, в отличие от оригинала с его безжалостной определенностью.

«The Devil and the Deep Blue Sea» заслуживает внимания прежде всего благодаря соло с обычной сурдиной, следующему сразу за вокальной партией. Почерку Армстронга присуще чрезвычайное ритмическое многообразие. Он крайне редко использует длинные вереницы восьмых, столь неизбежные в работе менее искушенных исполнителей. В этом отношении данное соло является отступлением от привычного, так как в первых шестнадцати тактах Армстронг намеренно экспериментирует с цепочками шестнадцатых, захватывающих два и более такта, примешивая к ним триоли и другие, менее определенные фигуры. Более того, здесь нет столь характерных для него повышений и понижений мелодических линий. Они колеблются где-то в пределах среднего диапазона. Что касается элементов диалога, то стремительная скороговорка чередуется на сей раз со степенными замечаниями, как в споре ученика с учителем. Этот эффект напомнил Дэну Моргенстерну Чарли Паркера, который использовал каскады триолей и шестнадцатых. Однако это не би-боп; боперы исповедовали абсолютно иной подход к ритму, и не следует думать, что Паркер исходил в своих поисках из этого соло. Но все же сходство здесь налицо. Таково еще одно свидетельство того, насколько далеко от привычного стиля могла увести Армстронга его музыкальная фантазия.

В целом ранние работы Армстронга с биг-бэндами достаточно разномастны. Это в основном коммерческие записи, рассчитанные на краткий, однодневный успех и быструю прибыль без ставки на сколько-нибудь длительную популярность. И действительно, они быстро вышли из обращения. Аранжировки маловыразительны. Исполнение никогда не поднимается выше, а часто оказывается ниже удовлетворительного уровня. Все

делалось кое-как, наспех, нередко измотанными после поездок музыкантами, равнодушными к происходящему, а иногда и просто нетрезвыми. Да и сам Армстронг часто бывал переутомлен и играл без вдохновения, прибегая к повторению риффов, форсированию звука и исполнению легато с полуоткрытым клапаном. Учитывая все это, трудно поверить, что он вообще создал в те годы стоящие произведения. И тем не менее в счастливые моменты, выступая с хорошим оркестром и играя хорошие мелодии, он творил великолепную музыку, некоторые образцы которой уступают лишь его лучшим работам с ансамблем «Hot Five».

Глава 10

ЕВРОПА

Согласно одному из самых стойких мифов о джазе, над которым откровенно посмеиваются американцы, впервые он был признан самостоятельным музыкальным жанром в Европе. Как заявил недавно английский музыковед Бенни Грин, именно европейцы открыли США глаза на достоинства их собственной музыки. Еще категоричнее выразился бельгийский специалист по джазу Робер Гоффен: «Интеллектуалы Европы быстро оценили очарование американской музыки. В чем же причина того, что европейцы сделали это раньше, чем сами американцы? Ответ очень простой: большое влияние на отношение многих американцев к джазу всегда оказывали и оказывают до сих пор расовые предрассудки. Сама мысль о том, что презираемая ими раса создала бессмертный вид искусства, казалась им совершенно неприемлемой. Именно благодаря выступлениям европейских критиков в Соединенных Штатах появились поклонники джаза» .

Европейцы настолько искренне поверили в созданный ими самими миф, что, когда в 1938 года французский музыковед Юг Панасье впервые приехал в США, чтобы организовать выпуск ряда пластинок, он не удержался и начал учить американцев, как надо играть джаз. Робер Гоффен считает, что «все мы очень обязаны Югу Панасье за то, что он помог чикагским музыкантам осознать подлинное значение своей миссии в искусстве» .

Goffin R. Jazz: From the Congo to the Metropolitan. New York, 1975, p. 82-83.

Ibid., p. 139.

Нетрудно понять, откуда появился этот миф. Условия существования негров в Европе всегда были лучше, чем в Америке. Конечно, они тоже были отнюдь не идеальными. Так, чернокожий английский музыкант Ралф Данбар жаловался на то, что он никак не мог снять квартиру, точно так же как Армстронг во время первой поездки в Лондон не сразу нашел для себя номер в отеле. И все же приезжавшие в Европу негритянские джазмены останавливались в хороших гостиницах, питались в приличных ресторанах, встречались с белыми женщинами. В Соединенных Штатах все это было невозможно.

Больше того, к искреннему изумлению черных джазменов, со многими из них европейцы носились как со знаменитостями.

Причем им уделяли повышенное внимание и представители высших слоев белого общества, среди которых были даже настоящие герцоги. Они не понимали, что этот интерес исходит лишь от узкого круга ценителей джаза и что европейская публика в целом безразлична, а то и враждебна их музыке. Даже такой умный музыковед, как Джон Хэммонд, считающийся одним из лучших знатоков джаза, был убежден в том, что во времена первой поездки Армстронга в Англию «там существовали гораздо более благоприятные условия для развития джаза, чем в Америке». Хэммонд был постоянным автором «Мелоди Мейкер», часто ездил в Европу и знал ведущих европейских специалистов по джазовой музыке. Если даже этот компетентный и принципиальный американец утверждал, что на его родине джазом пренебрегают, то как же могли думать иначе сами европейцы?

Трудно сказать, на чем основывался Хэммонд, делая заявления такого рода. Если судить о популярности джаза по размерам собираемой его исполнителями аудитории и по вниманию к нему музыкальных критиков, то следует признать, что в США он всегда пользовался гораздо большей популярностью, чем в Европе. Как мы уже говорили, с самого начала джаз стал составной частью американской индустрии развлечений, частью массовой культуры. Каждый американец знал хоть немного о том, что такое джазовая музыка, а небольшому меньшинству она даже нравилась. В Европе джаз, напротив, рассматривался как сложная музыка, понятная лишь избранным, как музыка для узкого круга ценителей. Вплоть до окончания второй мировой войны ни в одной европейской стране не существовало ни одного джазового клуба. В Лондоне в 1930-х годах только в двух ресторанах, когда расходились посетители, проводились «джэм-сешн». В них участвовали немногие исполнители, привлеченные шансом пропустить пару стаканчиков и поиграть в свое удовольствие. В 1938 году выступления в Париже цыганского гитариста Джанго Рейнхардта, возможно, величайшего джазмена Европы, привлекли не более четырехсот зрителей. Причем речь идет о единственном концерте, а не о регулярных каждодневных программах. В те же годы в Нью-Йорке, на 52-й улице насчитывалось шесть-восемь джазовых клубов, в том числе известный нам «Коттон-клаб», куда ежедневно приходило более четырехсот человек, чтобы послушать Армстронга или Эллингтона.

Суть обвинений европейцев заключается в том, что интеллектуальная элита Америки слишком долго пренебрегала джазом и что только выступления европейских музыковедов, и в

первую очередь выход книг Панасье и Гоффена, помогли ей осознать значение и ценность джазовой музыки. Исследование Уэлборна и мое собственное, хотя и гораздо менее тщательное, изучение этого вопроса убедительно доказывают, что с самого начала американские специалисты внимательно следили за развитием джаза. За период с 1917 по 1927 год, когда в Америке начал просыпаться широкий интерес к джазовой музыке, в крупнейших журналах и газетах появились сотни статей об этом новом явлении в искусстве. Ошибочным является и широко распространенное мнение, что отношение к джазу знатоков музыки было в основном негативным. Так, Уэлберн категорично заявляет, будто «американцы разошлись во взглядах на достоинства и значение джаза» . Но это были расхождения, а не нападки.

Неопубликованная рукопись, с. 114.

Вместе с тем нельзя отрицать, что европейцы внесли большой и весьма ценный вклад в исследование джазовой музыки, особенно в области дискографии и анализа связанных с джазом явлений, то есть в той сфере, где они в меньшей степени, чем, например, в вопросах истории джаза, зависели от американских первоисточников. Тем не менее факт остается фактом: американцы всегда были лучше осведомлены о джазе, гораздо больше знали о нем и, самое главное, всегда проявляли большее желание оказывать ему поддержку, чем европейцы. Да, собственно говоря, разве могло быть иначе?

К 1930 году европейские музыковеды и такой их авторитетный орган, как «Мелоди Мейкер», начали проявлять все больший интерес и понимание американского джаза. Одновременно с этим все чаще стали раздаваться голоса о том, что Армстронг является лучшим джазменом мира. Почти ежемесячно «Parlophone», ведущая английская грамфирма, выпускала его пластинки. Среди них было сравнительно мало записей из старой серии «Hot Five». В основном выходили пластинки с произведениями, записанными Армстронгом в 1929 году в сопровождении биг-бэндов. Среди них были "Ain't Misbehavin' " и «When You're Smiling». К началу 1930-х годов авторитет Армстронга среди ценителей джаза, и прежде всего среди музыкантов, был уже очень высок. Для европейцев он стал тем же, кем десятью годами ранее для американцев был Оливер. Правда, его влияние в Европе проявлялось не так, как в Соединенных Штатах, скорее опосредованно, чем впрямую. В Старом Свете не появилось, как в Америке, поколение музыкантов, которое, подражая стилю исполнения Армстронга, заучивало по пластинкам один за другим его знаменитые хорусы.

Только англичанин Нэт Гонелла, начинавший как поклонник «Реда» Николса и «Бикса» Бейдербека, стал впоследствии подражать манере игры и пения Армстронга. Как это ни странно, но даже сегодня европейцы берут за образец скорее белых, чем цветных американских джазменов. Однако, хотя влияние Армстронга на музыкантов Европы не вылилось в прямое подражание, преуменьшать его было бы большой ошибкой. На европейцев неизгладимое впечатление производила его техничность, и еще больше — богатство его творческой фантазии, красота музыкальных идей. Много дало им также знакомство с творчеством Флетчера Хендерсона и «Дюка» Эллингтона, горячим поклонником которого был влиятельный английский композитор и музыковед «Спайк» Хьюз. Еще раньше европейцы узнали белых американских джазменов — кое-кто из них приезжал в 1920-х годах на гастроли в Париж и Лондон. И все-таки именно Армстронг показал Европе, так же как ранее Америке, что такое настоящий джаз, наглядно продемонстрировал подлинные возможности этого вида искусства.

Поэтому, когда весной 1932 года разнеслись слухи о предстоящем приезде Армстронга в Англию, европейские музыканты и поклонники джаза встретили эту весть с восторгом, хотя и с некоторой долей недоверия. Основания для такого недоверия были, ибо окончательное решение о поездке Армстронг принял в самый последний момент. Заранее была достигнута договоренность только о его выступлении в течение двух недель на сцене лондонского «Палладиума». Все остальное Армстронг предоставил на волю случая. Никто не позаботился ни об оркестре сопровождения, ни о гостинице, ни о чем. Вся компания просто упаковала вещи и поехала.

О том, какое значение придавала музыкальная общественность Лондона приезду Армстронга, свидетельствует, в частности, тот факт, что выход очередного номера «Мелоди Мейкер» задержался на двадцать четыре часа. За это время его сотрудники успели подготовить большой, на половину первой полосы, материал об Армстронге под заголовком «Негритянский король трубы выступит на сцене „Палладиума“». А тем временем выяснилось, что в Лондоне не хватает достаточно квалифицированных музыкантов, из которых можно было бы составить оркестр для выступления с почетным гостем. После двух неудачных попыток решили пригласить негритянских джазменов, игравших в Париже, — это были главным образом американцы. Среди них оказались трубач Чарли Джонсон, гитарист Макео Джефферсон, исполнители на язычковых духовых инструментах Джо Хэйман, Флетчер Аллен, Питер Дю Конже и

другие. К ним присоединились два английских музыканта.

Армстронг и все, кто ехал с ним, должны были прибыть в Лондон в четверг 14 июля. Поскольку премьера намечалась на 18 июля, у музыкантов почти не оставалось времени для репетиций. Английские поклонники Армстронга, и прежде всего сотрудники «Мелоди Мейкер», решили дать обед в его честь, на который были приглашены известные исполнители и представители прессы. Кроме того, планировалось направить делегацию в Саутгемптон, чтобы встретить прибывающий из Америки корабль с Армстронгом на борту. Однако оказалось, что «Маджестик» приплывает в порт Плимут, расположенный довольно далеко от Лондона, поэтому гостям пришлось совершить длительное путешествие на поезде до английской столицы. Поезд прибыл лишь поздно ночью, и единственным встречающим на Паддингтонском вокзале оказался редактор «Мелоди Мейкер» Дэн Ингман. Позже он вспоминал: «Я уже отчаялся кого-либо встретить, когда, наконец, поезд прибыл и из вагона вышли пять человек, выглядевшие явно как иностранцы. В крупном мужчине с маленькими усиками и сигаретой во рту я сразу узнал Джонни Коллинза. Рядом с ним находились его жена и еще одна женщина постарше, как оказалось — мать Элфы. Довольно странно выглядела другая пара: молодая, очаровательная негритянка и небольшого роста мужчина, довольно заурядной внешности, весьма безвкусно одетый. На нем было огромное белое кепи и длинная бисквитного цвета куртка, из-под которой выглядывал фиолетовый костюм. Пока я ломал голову, где же сам Армстронг, Коллинз, выглядевший так, как в моем представлении должен выглядеть типичный гангстер, указал на странную пару и объявил: „Мистер и миссис Армстронг“. От изумления я лишился дара речи, потому что ожидал увидеть высоченного, атлетически сложенного человека с усами, лет тридцати пяти» .

Jones M., Chi1ton J. Louis, p. 138.

Оказалось, что Коллинз не побеспокоился заранее заказать номера, и Ингману пришлось срочно обзванивать все отели. Ни в одном из них не желали принять негров. С большим трудом и к своему огромному облегчению ему удалось наконец пристроить гостей. Назначенный на следующий день торжественный обед прошел успешно, а в субботу из Парижа прибыл оркестр, и сразу же начались репетиции.

Не стоит и говорить о том, что на премьере оркестр, да и сам Армстронг не могли показать лучшее, на что они способны. Хотя дело было даже не в этом. Присутствовавшие в зале специалисты готовились услышать великолепную игру и каскад музыкальной фантазии, но манера поведения Армстронга на сцене оказалась

для них полной неожиданностью. Они были буквально ошеломлены его гримасами, всеми теми трюками, которые он выкидывал на сцене, его огромным белым платком — им он постоянно вытирал струившийся по лицу пот. Английская публика, никогда не видавшая ничего подобного, смотрела на все это широко открытыми от изумления глазами. Как писал «Мелоди Мейкер», Армстронг «за полчаса пребывания на сцене затрачивал столько энергии, сколько обычный человек затрачивает за несколько лет… Армстронг — совершенно уникальная личность, величайший американец из всех, кого мы когда-либо видели» .

«Melody Maker», Aug. 1932.

Но если специалисты были по-настоящему увлечены игрой Армстронга, то на рядовых зрителей, хотя и достаточно подготовленных к восприятию самого оригинального зрелища, она не произвела столь сильного впечатления. Многим из них его игра доставила немало удовольствия, но другие терпели ее лишь из вежливости. На каждом концерте кто-нибудь выходил из зала. Нэт Гонелла, который, как он утверждает, присутствовал на всех концертах, рассказывал, что неоднократно слышал и свист, и раздававшиеся с балкона крики «Грязный ниггер!». Возмущенный Гонелла пытался даже ставить подножку тем, кто уходил из зала, а Фрэнкис с помощью своего друга просто выгнал одного распоясавшегося расиста.

Среди музыкантов тоже нашлись те, кому не нравилось поведение Армстронга на сцене, кто считал его манеру «грубой, примитивной» и даже «оскорбительной». Другие же, очарованные в свое время нежной и трогательной мелодией пьес «West End Blues» и «Muggles», знакомых им по записям, были шокированы его кривлянием, его стремлением любой ценой привлечь к себе внимание и сорвать аплодисменты. Но в целом выступления Армстронга в «Палладиуме» прошли успешно. И музыканты, и любители джаза остались довольны друг другом. Владельцы театра неплохо заработали. Армстронг, который вряд ли даже почувствовал антагонизм части публики, был в восторге от оказанного ему приема.

Закончив выступления в «Палладиуме», Армстронг оказался не у дел, и оркестрантам пришлось вернуться в Париж. По инициативе журнала «Мелоди Мейкер» Луи исполнил несколько сольных номеров на конкурсе любительских джаз-бэндов. Затем Коллинзу удалось организовать ряд концертов в окрестностях Лондона. Поскольку никаких других предложений не было, Армстронг и остальные члены группы, совершив непродолжительную поездку в Париж, отплыли на том же

«Маджестик» в Нью-Йорк.

9 ноября в половине третьего пополудни теплоход прибыл в порт, а вечером того же дня встреченный бурной овацией Армстронг взошел на сцену «Коннис-Инн». Присутствовавший в тот вечер в кабаре Джон Хэммонд писал: «Луи вернулся! Давно он не выглядел так хорошо, как сейчас». По словам Хэммонда, Армстронг остался в восторге от Европы и объявил, что в следующем году он снова совершит турне по странам Старого Света .

В целом гастроли в Англии оказались удачными. Армстронг еще больше укрепил свою репутацию великолепного джазмена и «развлекателя». Его выступления в какой-то степени способствовали пробуждению интереса широких слоев европейской публики к джазу. Конечно, концертов могло быть значительно больше, но зато впервые за много лет Армстронг имел возможность слегка передохнуть.

В Соединенные Штаты он вернулся в гораздо более бодром настроении, чем уезжал, и с новым прозвищем. По ходу действия Армстронг часто называл себя «Satchelmouth», что означает «Рот как сумка». Редактору «Мелоди Мейкер», незнакомому с южным акцентом Армстронга, послышалось «Satchmo». Так родилось ставшее впоследствии знаменитым прозвище.

Как отметили многие английские наблюдатели, Коллинз почти ничего не сделал для Армстронга во время их поездки в Европу. Больше того, нередко он вел себя просто безобразно. Перед одним из концертов он потребовал деньги вперед, как если бы его подопечному предстояло играть на танцах где-нибудь в Алабаме. Как рассказывал Робер Гоффен, однажды вся компания направилась в клуб, где выступал Нэт Гонелла. Перед самым закрытием заведения Коллинзу вздумалось заказать тридцать кружек пива, за которые он категорически отказался платить и даже полез в драку. «Мы были вынуждены вынести его, как мешок с картошкой, — вспоминал Гоффен, — а Армстронг подписал чек» . Всем было ясно, что с таким менеджером, как Коллинз, который пальцем о палец не желает ударить для артиста и только обирает его, надо как можно скорее расстаться. Вернувшемуся в Соединенные Штаты Армстронгу нужен был сыгранный оркестр, ангажемент на хорошо организованные гастроли, умелая реклама и возможность регулярно делать грамзаписи. Ничего этого он не имел. Луи всегда стремился к работе, хотел как можно больше играть. К тому времени за ним прочно установилась репутация крупнейшего джазмена мира. Его имя стало известным широкой американской публике. Казалось, пришло самое время, чтобы начать целенаправленно строить базу для солидной карьеры.

Вместо этого все было пущено на самотек, отдано на волю случая.

«Melody Maker», Dec. 1932.

Goffin R. Jazz: From the Congo to the Metropolitan, p. 197.

Поначалу Армстронг принял участие в постановке «Hot Chocolates», новый вариант которой шел в театре «Лафайетт». Вместе с ним в спектакле был занят оркестр под руководством горбатого ударника «Чика» Уэбба, который вскоре стал лучшим свинговым ансамблем Америки. После кратковременного турне по различным городам Армстронг какое-то время работал в одном из театров Бродвея, а в январе вернулся в Чикаго, где Зилнер Рандолф и Майк МакКендрик собрали для него новую группу, состоявшую в основном из молодых местных музыкантов. Самыми талантливыми среди них были Тедди Уилсон, который впоследствии стал одним из ведущих джазовых пианистов и выступал в составе трио Бенни Гудмена, и великолепный тромбонист Кег Джонсон. К сожалению, Джонсон слишком редко записывался и потому не получил того признания, которого заслуживал.

Вся первая половина 1933 года прошла в изнурительных гастролях. Почти везде оркестр давал всего лишь один-единственный концерт, после чего сразу же трогался в путь. В перерывах между выступлениями были организованы два сеанса записей. Первый, состоявшийся в конце января, продолжался более трех дней и в результате дал двенадцать записей. 24 и 26 апреля оркестр записал еще одиннадцать пьес. Во время обоих сеансов со всей неприглядностью проявилось презрение, с которым относились к Армстронгу те, чья прямая обязанность состояла в том, чтобы создавать благоприятные условия для его творчества, — сотрудники фирмы «Victor», управляющие театрами, владельцы клубов и особенно Джонни Коллинз, для которого Армстронг всегда был всего лишь «черномазым». Наверное, ни с одним крупным артистом не обращались так, как обращались в эти годы с Армстронгом. Для окружавших его людей он был рабочим мулом, удел которого — тяжелый, неблагодарный труд.

Конечно, Армстронг не должен был во всем идти на поводу у своего менеджера. Но нельзя забывать, что детство Луи прошло в условиях, когда любая попытка давать отпор белому человеку не только оказывалась бесполезной, но и шла во вред. Став взрослым, Луи работал на гангстеров, которым ничего не стоило убить человека, чем не раз ему и угрожали. Весь жизненный опыт Армстронга научил его относиться к белым как ко власть имущим, спорить с которыми бесполезно.

Но дело было не только в преклонении Армстронга перед

белыми. Жажда аплодисментов, стремление к успеху на сцене заставляли его избегать всего того, что могло кому-то не понравиться, вызвать у кого-то раздражение. В силу своего характера Армстронг всегда старался ладить с людьми. Больше того, получив пощечину, он готов был подставить и другую щеку. Коллинз прекрасно знал это. Впрочем, Армстронга все считали сговорчивым и уступчивым человеком, классическим «хорошим черномазым». С ним охотно шли на сотрудничество, так как знали, что он будет делать все, что ему скажут, и никогда не потребует отчета. При этом многие проявляли удивительное равнодушие к нуждам Армстронга, настоящую черствость, которая нередко граничила с жестокостью.

Наглядным примером такого отношения могут служить сеансы грамзаписи, состоявшиеся в те годы на студии фирмы «Victor». Были сделаны совсем неплохие пластинки. Некоторые из них можно признать даже великолепными. Но мы отчетливо слышим, как ослабло звучание трубы Армстронга, как иногда ему не хватает дыхания, как неуверенно играет он в верхнем регистре, как истощилась его фантазия. В пьесе «He's a Son of the South» после каждого высокого звука он делает паузу, чтобы дать своей губе немножко отдохнуть. Во время январских сеансов, когда всего за два дня было сделано двенадцать записей, его губа пришла в такое состояние, что в последней пьесе «Honey Do» вступительный хорус пришлось играть Элмеру «Стампи» Уитлокку. В самом конце работы над апрельскими записями у Армстронга возникли проблемы с высокими звуками, а пьесу «Dusk Stevedor» он вообще с трудом закончил. Во время сеанса 24 апреля Армстронг смог записать всего пять произведений вместо намеченных шести. При всем своем желании он не смог довести в тот день работу до конца.

Управляющий фирмой дал ему на отдых всего один день. Когда 26 апреля Армстронг вновь пришел в студию, всем было видно, что он в ужасном состоянии, что ему приходится прилагать страшные усилия, чтобы выполнить намеченную программу. Но не нашлось ни одного сердобольного человека, который предложил бы отменить запись, отправил бы Армстронга домой. Аренда студии стоила денег. Допускать простой было невыгодно, поэтому руководители фирмы пошли на то, чтобы в некоторых пьесах выбросить вступительные хорусы, а исполнение продолжительных соло, что всегда было привилегией Армстронга, поручить другим музыкантам оркестра. Ничего хорошего из этого не вышло. Записи Армстронга всегда славились великолепным звучанием. Теперь оно исчезло. К концу сеанса он вообще был не в состоянии играть. Когда слушаешь финальный

хорус последней из сделанных в тот день записей, становится до слез жалко музыканта. С большим трудом Армстронг берет высокие звуки, которых, как он знал, ждут от него слушатели. Чтобы держать звук в высоком регистре, ему приходилось буквально вдавливать стальное устье мундштука в плоть губы. К концу сеанса Армстронг выдыхается окончательно. Просто непонятно, как могли работники студии и Джонни Коллинз спокойно наблюдать за конвульсиями исполнителя. Как они могли допустить, чтобы на их глазах великий артист так истязал себя. И все это ради того, чтобы фирма заработала несколько лишних долларов.

Однако, несмотря на явное снижение уровня мастерства Армстронга, он продолжал оставаться лучшим исполнителем джаза. Он по-прежнему внушал подлинное благоговение музыкантам своего поколения, преклонявшимся перед его техникой и изобретательностью, восхищавшимся его свингом. Почти во всех сделанных в ту пору записях его пение великолепно. В каждой из них слушателя ждет хотя бы один из тех чудесных сюрпризов, на которые он всегда был так щедр, ну и, конечно, непрерывный свинг.

В июне 1933 года Луи, Элфа и Коллинзы снова отплыли, теперь на теплоходе «Гомерик», в Великобританию. Вышло так, что на том же самом судне плыл Джон Хэммонд, который впоследствии вспоминал: «Армстронг отправился на гастроли со своей третьей женой, Элфой, очень симпатичной девушкой, хористкой „Себастиан'с Коттон-клаб“ в Лос-Анджелесе. Вместе с ними плыл его менеджер Джонни Коллинз, который всегда мне очень не нравился. Однажды, когда он страшно напился в каюте Армстронга, я стал упрекать его за то, что он позволяет себе обзывать Армстронга „черномазым“, и вообще за то, что он гнусно обращается с человеком, за счет которого, по сути дела, живет. Коллинз пришел в такую ярость, что хотел ударить меня кулаком. Хотя по своей комплекции я не боксер, мне удалось не только парировать его удар, но и нанести ответный, который опрокинул его навзничь. Я думаю, Армстронг никогда не забудет этой драки. Впервые белый проявил о нем заботу и даже подрался с его обидчиком» .

Hammond J. John Hammond on Record. New York, 1977, p. 105.

Рассказ Хэммонда не совсем точен. Армстронг тогда еще не был женат на Элфе, хотя они и путешествовали как муж и жена. Ошибается он, утверждая, будто Элфа выступала в «Себастиан'с Коттон-клаб». Что же касается описанного им инцидента, то он оказался предвестником грозы.

В конце июля Армстронг прибыл в Лондон, имея ангажемент

на выступление в «Холборн эмпайр» и последующие гастроли по стране. Вскоре после приезда в Англию он разорвал, наконец, свои отношения с Коллинзом. При этом оказалось, что в руках бесчестного менеджера были все финансовые дела Армстронга. Впоследствии точно так же он передоверил все и Глейзеру. Для Армстронга всегда было характерно стремление уклониться от деловых вопросов, что позволяло самым непорядочным из его менеджеров давать своему подопечному минимум заработанных им денег, как можно меньше платить оркестрантам, а львиную долю гонорара класть себе в карман. Армстронг придерживался столь невысокого мнения о самом себе, что считал себя чуть ли не служащим Коллинза. Своего менеджера он воспринимал как работодателя, который выдает ему зарплату и указывает, где ему следует выступать. В свою очередь он ожидал от Коллинза, что тот будет оплачивать все его счета, вносить налоги, вести расчеты с Лил. В августе месяце Армстронг обнаружил, что его менеджер не удосужился рассчитаться с налоговым ведомством и оставил его бывшую жену без гроша. Луи был предъявлен счет на весьма значительную сумму, оплачивать который ему было просто нечем. И тогда он взорвался, прибегнув, по словам Артура Бриггса, к «нескольким прекрасным эпитетам».

Здесь мы снова сталкиваемся с типичной для Армстронга манерой поведения в подобных ситуациях. Он мог бесконечно долго терпеть недобросовестность, с улыбкой выносить неуважение к его личности, но существовал определенный рубеж, переходить который не рекомендовалось никому. Как только его терпение истощалось, он с криком и руганью бросался отстаивать свои права, и тут уж остановить его было невозможно. Взорвавшись, Армстронг делался невероятно упрямым, и тогда спорить с ним было абсолютно бесполезно.

Проделки Коллинза в конце концов истощили терпение Армстронга, и он твердо решил порвать с ним. К несчастью, на всех контрактах стояло имя Коллинза. Воспользовавшись этим, он до конца сентября оставался в Англии и продолжал получать свою долю гонорара. Затем Коллинз отправился домой, со злости прихватив с собой паспорт Армстронга. Паспорт не трудно было получить и другой, но, как оказалось, Коллинз сумел разорить своего подопечного, оставив его в одиночку расплачиваться с долгами. Впоследствии он попытался восстановить отношения с Армстронгом, но безуспешно. После отъезда Коллинза дела Армстронга взялся вести Джек Хилтон, который не только был одним из ведущих музыкальных руководителей оркестров Англии, но занимался еще и ангажированием артистов. Впервые после Тома Рокуэлла у Луи был компетентный менеджер. Хилтон

организовал ему гастроли по Англии и серию выступлений в Голландии и Скандинавии. По дороге Армстронг заехал в Данию, где впервые снялся в фильме, обратившем на себя внимание зрителей. В те годы озвученное кино было еще новинкой, и публика охотно шла на любую картину. Снятая с участием Армстронга лента называлась «Kopenhagen, Kaiundberg, og» и представляла собой не что иное, как водевиль, состоявший из отдельных, довольно искусственно соединенных сцен. Необычным был актерский состав. Кроме Армстронга в нем снимались американская негритянская звезда Мариан Андерсон и датский ансамбль «Eric Tuxen and His Boys», исполнявший «Гренландскую рапсодию» композитора Питера Дейча, написанную им на основе эскимосского музыкального фольклора. Один из критиков назвал исполнение Армстронгом его роли «неистовой игрой». В снятых с его участием сценах Луи со скоростью спринтера носится по сцене, обливаясь потом и размахивая, как флагом, огромным белым платком.

Судя по всему, при Хилтоне Армстронг просто расцвел. Поскольку новый менеджер сам был музыкантом, он установил разумный график выступлений своего подопечного, посоветовав ему не увлекаться игрой в высоком регистре и поменьше фиглярничать на сцене, так как, во-первых, в этом не было никакой необходимости, во-вторых, такая манера поведения просто оскорбляла английскую аудиторию. Уже к концу января 1934 года «Мелоди Мейкер» сообщил своим читателям, что «Луи полностью вылечил свою травмированную губу» . Армстронг чувствовал себя счастливым и серьезно подумывал о том, чтобы поселиться в Лондоне, а уж оттуда совершать гастрольные поездки в Европу, время от времени выезжая и в Соединенные Штаты. Но все это оказалось не столько конкретным планом, сколько приятными мечтаниями. Кончилось все тем, что Армстронг окончательно запутал свои дела и вынужден был чуть ли не бежать в США, оставив о себе в Англии самое невыгодное впечатление.

«Копенгаген, Калундберг и…» (дат.).

«Melody Maker», Jan. 24, 1934.

В конце зимы 1934 года в Европу решил отправиться известный джазовый саксофонист Коулмен Хоукинс, который все еще работал у Флетчера Хендерсона. За годы, прошедшие со времени ухода Армстронга из оркестра, Хоукинс как музыкант очень вырос. Теперь он был ведущим джазовым тенор-саксофонистом, и ему подражали все молодые исполнители. Больше того, по мнению его коллег-музыкантов, он входил в число двух-трех лучших инструменталистов, уступая лишь

Армстронгу. К тому времени в Англии и других европейских странах уже побывали коллективы «Дюка» Эллингтона, Кэба Кэллоуэя и другие негритянские оркестры. После их поездок среди американских джазменов еще больше укрепилось представление о Европе как о континенте с более благоприятными возможностями для негритянских исполнителей, нежели в Америке. Возможно, именно поэтому Хоукинс без какой-либо предварительной договоренности телеграфировал Джеку Хилтону о том, что он в данный момент свободен, на что и получил ответную телеграмму с приглашением приехать в Англию.

Известие об этом вызвало такой же ажиотаж среди музыкантов и любителей джаза, какой в свое время вызвала новость о предстоящих гастролях Армстронга и Эллингтона. В Европе уже достаточно хорошо знали Коулмена Хоукинса по записям оркестра Хендерсона, сделанным на студии фирмы «Parlophone», а также по поступившим незадолго до этого в продажу пластинкам, выпущенным под его собственным именем.

Армстронг к тому времени уже несколько приелся европейским слушателям. Как мы уже говорили, несмотря на пылкое отношение к джазу его верных поклонников, он не имел подлинно массовой аудитории в странах Старого Света. Армстронг, например, так и не получил больше приглашения выступить на ведущих сценах — в «Палладиуме» или в «Холборн эмпайр». В то же время для любого исполнителя было чрезвычайно важно хотя бы время от времени играть в таких престижных залах, так как это автоматически повышало его шансы быть приглашенным в другие театры и клубы. И вот тогда Хилтону пришла мысль организовать совместное выступление Хоукинса и Армстронга. Имелось в виду, что публика, привлеченная новым именем, охотнее пойдет на такой концерт, чем на выступление одного Армстронга. Ну, а это в свою очередь позволит ему получить новые ангажементы.

Хоукинс прибыл в Лондон 29 марта. Вместе с Армстронгом они обсудили творческие планы, наметили график выступлений. И вдруг накануне их первого, с большой помпой разрекламированного концерта Армстронг дал, что называется, задний ход. Разумеется, это страшно расстроило, больше того, разгневало английских организаторов и сильно озадачило Хоукинса. Пытаясь как-то оправдаться, Луи привел ряд малоубедительных причин, по которым он уклонился от совместных выступлений, главной из которых назвал отсутствие достаточного времени для репетиций и нежелание предстать перед слушателями неподготовленным. Когда же «Мелоди

Мейкер» и устроители концерта отвергли все эти объяснения как неубедительные, Луи откровенно признался: «Я все вычислил. Получается, что мне это ничего хорошего не принесет» .

«Melody Maker», May 5, 1934.

Английские ценители джаза были поражены несговорчивостью Армстронга, поскольку не знали об одной важной особенности его характера: еще со времен работы в кафе «Сансет» Армстронг крайне болезненно реагировал на любую угрозу конкуренции со стороны другого исполнителя. Опасность потерять «своего» зрителя всегда его страшно нервировала. Это была «его» аудитория, и он не собирался ни с кем ее делить. Он знал, что стал знаменитостью, что в Европе его считают звездой эстрады, одним из лучших джазменов, а тут вдруг какой-то другой музыкант привлекает внимание прессы, дает интервью, в его честь устраивают приемы. Приезд Хоукинса подействовал на него так, как действует соляная кислота на открытую рану. Он причинил ему боль и всколыхнул в нем массу отрицательных эмоций.

Несмотря на все уговоры, Армстронг категорически отказался от совместных выступлений. Он принял окончательное решение, и никто не мог заставить Луи изменить его. Он отдавал себе отчет в том, что вызывает недовольство английской публики, и, как он делал это каждый раз, когда оказывался в трудном положении, предпочел поскорее сбежать на континент. Все лето он ничего не делал, просто отдыхал. Говорили, будто бы в эти месяцы он брал уроки у негритянского боксера Эла Брауна, но, учитывая плохое состояние его губы, это представляется маловероятным. В это время у Армстронга появляется новый менеджер, француз Н. Дж. Канетти.

Канетти имел репутацию лучшего во Франции знатока джаза. Он периодически выступал в печати, в том числе во влиятельном «Мелоди Мейкер», со статьями о джазовой музыке. Подписав с Армстронгом, пока тот находился в Париже, контракт, он взялся за организацию его концертов. Специально для своего подопечного Канетти собрал небольшую группу из проживавших во французской столице американских негров-джазменов, руководителем которой стал Дю Конже. В нее вошли также довольно известный американский пианист Герман Читисон и саксофонист Каспер МакКорд, участвовавший вместе с Армстронгом в 1930-х годах в записях пластинок. После месячных гастролей в Бельгии группа в октябре возвратилась в Париж, где на студии французской фирмы «Brunswick» была сделана серия грамзаписей.

В этот период произошла встреча Армстронга с цыганским

гитаристом Джанго Рейнхардтом, тогда еще только начинавшим свою карьеру, но впоследствии ставшим первым европейским джазменом, мастерство которого не уступало искусству американских виртуозов джаза. Начав с подражания Эдди Лэнгу, Рейнхардт быстро превзошел своего учителя и к концу 1930-х годов стал лучшим джазовым гитаристом. В 1934 году Джанго как исполнитель еще не достиг своей вершины — это произошло примерно лишь год спустя, — но и тогда он уже был великолепным джазменом, и поэтому идея их совместных выступлений казалась очень заманчивой. Во время одной из репетиций Армстронга кто-то привел в зал Рейнхардта, и тот, взяв свою гитару, начал аккомпанировать поющему Луи. Но и на этот раз Армстронг всячески уклонялся от предложений о совместном концерте. Джанго уже приобрел популярность среди французской публики, и Армстронг явно воспринимал его как своего конкурента. Обожавший Луи Рейнхардт был страшно обижен таким недоверием своего кумира.

В ноябре Канетти договорился о продолжительном турне Армстронга по Франции, Италии, Швейцарии и, если тот пожелает, по Северной Африке. Вместе с оркестром в гастролях участвовала танцовщица Арита Дей. Но уже в Италии Луи начал ощущать неудовлетворенность своими концертами. Мы не знаем, что именно произошло, но в Турине, когда артисты готовились пересечь границу и отправиться в Женеву, он вдруг заупрямился. Ссылаясь на плохое состояние губы, Армстронг отказался продолжать поездку. Покинув оркестр, он с Элфой, камердинером Джо Хендерсоном и одним журналистом вернулся в Париж. Канетти был вынужден отменить гастроли. Женевские антрепренеры предъявили ему иск, а он в свою очередь потребовал от Армстронга уплатить неустойку.

Внешне все выглядело как повторение истории с Хоукинсом: одна звезда не пожелала делить аплодисменты с другой. Но на этот раз основной причиной действительно была больная губа Армстронга. «Вернувшись в Париж, — говорит Артур Бриггс, — Луи отказался от каких-либо выступлений из-за своей губы, которая стала твердой как дерево и все время кровоточила. Мы все понимали, что с ним происходит что-то очень серьезное, хотя слово „рак“ тогда еще никто не произносил» . Позднее, по словам того же Бриггса, из губы начал сочиться гной, а это означало, что рана воспалилась. Видимо, дело действительно было в состоянии здоровья Армстронга, потому что, когда после всех неприятностей он вернулся в Соединенные Штаты, доктор посоветовал ему не играть по крайней мере полгода.

Goddard C. Jazz Away From Home. London, 1979.

Возможно, Канетти и имел юридические основания для претензий, но в своих заявлениях для печати он был крайне неискренним, придерживался в отношении Армстронга оскорбительно-снисходительного тона. Страсти разгорелись, и исправить уже ничего было нельзя. Стало очевидно, что если Канетти выиграет затеянный им процесс, а это было весьма вероятно, то Армстронг может оказаться в тюрьме. Не дожидаясь этого, Луи в конце января 1935 года отплыл на теплоходе «Чемплейн» в Нью-Йорк, оставив Канетти ящик со всеми своими концертными аксессуарами.

Иногда задумываешься над тем, как сложилась бы дальнейшая творческая судьба Армстронга, останься он в Европе. Хотя никаких конкретных планов на этот счет у него не было, одно время он все же подумывал о том, чтобы сделать Лондон местом постоянного пребывания. Особенно интересные перспективы открылись бы перед ним, если бы продолжилось его сотрудничество с Хилтоном, который был не только профессиональным менеджером, но и музыкантом и который с большим пониманием относился к проблеме, связанной с болезнью губы Армстронга. Считая необходимым облегчить его концертные нагрузки, Хилтон составлял бы для него менее напряженный график выступлений и, наконец, обеспечил бы Армстронгу хороший, составленный из профессионально подготовленных английских музыкантов оркестр сопровождения.

Уже давно американские почитатели Армстронга, в том числе и Джон Хэммонд, высказывали тревогу по поводу того, что чисто коммерческая сторона концертной деятельности приобретала для него все большее значение. По возвращении в Соединенные Штаты Луи передал ведение всех своих дел в руки нового менеджера — Джо Глейзера, полностью попав под его влияние. После этого процесс сползания на рельсы коммерческого искусства стал необратимым.

Глава 19

СТАНОВЛЕНИЕ ЗВЕЗДЫ

Глейзер был шумливым, задиристым человеком, связанным с гангстерским миром и имевшим полезные знакомства в городском муниципалитете. Разговаривал он грубо, действовал круто, постоянно угрожал кого-то «лягнуть» или «проучить». Как свидетельствует Макс Гордон, владелец «Виллидж Вэнгарда», одного из наиболее известных джазовых клубов мира, «Джо Глейзер был самым жестким и грубым менеджером из всех, с кем мне когда-либо приходилось иметь дело» . А Корк О'Киф как-то сказал: «Плохо приходилось тому, кого Джо за что-то невзлюбил. Он ни перед чем не останавливался, чтобы отомстить».

Но был и другой Джо Глейзер — очень сдержанный, человечный и добрый. Даже негритянские артисты, которые боялись, а некоторые просто ненавидели Глейзера, считали, что он умеет держать слово. Тот же О'Киф говорил, что по отношению лично к нему «Джо всегда был исключительно прямым, честным человеком». А Макс Гордон однажды признался: «Глейзер чаще всего оказывался прав, и в конце концов я его полюбил» . Приведем еще и характеристику, которую дал Глейзеру Гэблер: «Это был человек с очень динамичным, сильным характером. Он мог быть грубым, наорать на вас, даже напугать вас своим криком, но у него было золотое сердце. Тем, кто не знал по-настоящему Джо, он казался неприветливым. На самом же деле это был отличный парень».

Gordon M. Live at the Village Vanguard. New York, 1980, p. 79.

Ibid., p. 80.

Джо Глейзер родился в конце прошлого века в Чикаго в семье, принадлежавшей к среднему классу. Его мать, Берта Каплан, была иммигранткой из России. Отец, Джордж Мартин Глейзер, как и некоторые другие члены семьи, был врачом. Родители надеялись, что сын пойдет по стопам отца и тоже станет медиком, но Джо, по словам его друга Александра Шиффа, ставшего впоследствии лечащим врачом Армстронга, сделал все, чтобы подтвердить старую истину, согласно которой «в семье не без урода».

С ранних лет он нарушал законы морали и добропорядочности, принятые в его среде. Очень рано у него проявился вкус к «богемной жизни», под которой в те годы

подразумевали связь с миром гангстеров и дружбу с артистами, перед которыми только что начали открываться двери приличного общества, и особенно с негритянскими артистами, для которых эти двери оставались закрытыми еще целых двадцать лет. Наверное, молодому Глейзеру, как и многим в те годы, преступный мир казался чем-то романтичным, заманчивым. А может быть, он просто чувствовал себя уютнее в компании подпольных торговцев спиртными напитками, проституток и джазовых музыкантов, нежели среди людей его собственного класса. Джо постоянно ошивался по кабаре Южной стороны, познакомившись там с некоторыми гангстерами, скорее всего членами банды Аль Капоне, а возможно, и с самим знаменитым мафиози.

В 1920-е годы дела Глейзера шли хорошо. Но, когда в 1928 году в Чикаго начали один за другим закрываться полуподпольные клубы, власть и влияние гангстеров заметно уменьшились. В 1930 году пришел конец процветанию — в стране началась Великая депрессия. Отмена в 1933 году «сухого закона» положила конец нелегальной торговле алкогольными напитками, что сделало хождение в клубы гораздо менее романтичным занятием. Привлекавшая Глейзера богемная среда тоже теряла свой блеск. К тому же у Джо возникли неприятности с законом. Мне не удалось узнать, в чем именно его обвиняли, но дело, видимо, было серьезное, поскольку ему грозило длительное тюремное заключение. Спасли его лишь старые связи с гангстерами, еще сохранившими достаточно влияния, чтобы вытащить из беды своего единомышленника.

В ту пору черная полоса наступила и в жизни Армстронга. Он устал от постоянных конфликтов. Так удачно начавшиеся гастроли в Англии и других странах Европы закончились отвратительно. Из-за жульнических проделок Джонни Коллинза и отсутствия деловой жилки у самого Армстронга его финансовые дела пришли в полный упадок. Лил угрожала возбудить против него судебное дело, а Элфа, роман с которой длился более шести лет, требовала узаконить их связь. Уже в течение двух лет Армстронг не записывался в Соединенных Штатах, и его контракт с фирмой «Victor» стоял под вопросом. Власти Калифорнии известили федеральное управление по борьбе с наркоманией о том, что он нарушил данное им честное слово, выехав тайком из штата. Губа его была в ужасном состоянии, и осматривавший Армстронга врач рекомендовал ему в течение шести месяцев вообще не браться за инструмент. В довершение всего Армстронг юридически все еще был связан с Джонни Коллинзом, который имел право чуть ли не запретить ему выступать. В интервью для

журнала «Лайф» Армстронг рассказывал: «Моим менеджером был тогда некий Джонни Коллинз. Фантастический тип! Всегда что-нибудь было не так, всегда какие-то неприятности с хозяевами — я был на грани банкротства. Фантастический мерзавец! Втягивал меня в грязные истории с рекламой. В конце концов в Англии я с ним покончил. Однажды утром я просыпаюсь — а он уж уплыл тайком от меня и прихватил с собой мой паспорт. Когда я вернулся в Америку, я там стал человеком без страны. Я не дул в свою дудку чуть ли не шесть месяцев. Я выкинул это из головы. Не мог я больше иметь дело с этими грязными типами, которые лаяли на меня. Все было в закладе. Был у меня „бьюик“ за 3200 долларов — так и тот пошел псу под хвост. Продал я его за 390. Я и решил: Джо Глейзер для меня подходящий менеджер, меня всегда восхищало, как он умел помогать» .

Meryman R. Louis Armstrong, p. 45.

Джо Глейзер, конечно, был именно тем человеком, в котором Армстронг так нуждался: горластый сквернослов, наглый и грубый, готовый, когда нужно, поработать локтями. Они составляли странную пару. Выходец из респектабельных средних слоев, матерщинник и приятель гангстеров Джо Глейзер — и дитя гетто, застенчивый, неизменно вежливый артист Луи Армстронг. Но, как ни странно, между ними оказалось и много общего. У обоих были неприятности с законом. Оба женились на проститутках. Детство и юность и того, и другого прошло среди сводников, карманников и убийц. Каждый был по-своему талантлив, и оба, опять-таки по-своему, жаждали успеха. И наконец, обоим нужен был некий толчок, чтобы добиться этого успеха.

Вначале Глейзер, видимо, видел в Армстронге только источник наживы и старался использовать подвернувшийся случай, чтобы поправить свои дела. Однако очень скоро Джо понял, что Луи — это тот фундамент, на котором он может построить все свое будущее. Глейзер был свидетелем рождения и расцвета моды на негритянскую эстраду в 1920-е годы. К 1935 году негры занимали прочные позиции в шоу-бизнесе. Правда, они все еще не могли работать в оркестре вместе с белыми. Существовало множество и других ограничений, но негритянские комические актеры, такие, как, например, Эдди Андерсон, уже стали постоянными участниками популярных радиопрограмм, а Поль Робсон, Кэнада Ли и ряд других, менее известных артистов выступали на сценах Бродвея. В большинстве дансингов и отелей играли негритянские джаз-бэнды, а негритянские характерные актеры, в том числе и Луи Армстронг, все чаще получали приглашение сниматься в кино. Это был, конечно, не «золотой

век», но все же некоторые негритянские эстрадные артисты теперь имели возможность разбогатеть и добиться известности.

Однако реализовать такую возможность можно было только с помощью белых, которые владели всеми театрами, кинокомпаниями, дансингами и фирмами грамзаписей. Многим из них не нравилось иметь дело с неграми на равных, особенно с теми неграми-импресарио, которые представляли интересы негритянских звезд и потому могли вести переговоры с позиции силы. Кроме того, в те годы мало кто из негров по-настоящему понимал, как надо вести дела, кто стоит за кулисами всех сделок и за кем остается решающее слово. Как бы ни был талантлив негритянский артист, без помощи белого менеджера он не мог сделать себе имя. Великий «Джелли Ролл» Мортон, пытавшийся самостоятельно добиться успеха, испытал это на себе.

В 1935 году далеко не каждый менеджер соглашался представлять интересы негритянских артистов. Образовался своего рода вакуум, и Глейзер быстро сориентировался. Его отношение к неграм, дела которых он вел, было весьма противоречивым. С одной стороны, он охотно и ежедневно с ними общался, чего многие другие белые делать не желали. За исключением южных штатов, белые, особенно принадлежавшие к средним слоям, жили, как правило, изолированно от негров, и негритянское население в основном было сконцентрировано в гетто. Не часто можно было увидеть негра в магазинах или банках, расположенных в белых кварталах, где проживал средний класс. Глейзер, по крайней мере первое время, делил с музыкантами все тяготы гастрольной жизни, хотя он вполне мог бы, например, ночевать в приличных отелях, куда негритянских оркестрантов обычно не пускали. В этом отношении он был приятным исключением. Мало кто из белых шел в те годы на такое сближение с неграми.

С другой стороны, как свидетельствует Макс Гордон, Глейзер нередко называл своих подопечных «schwarzes» — презрительным выражением, обозначающим на идише неполноценность того, кому оно адресовано. А ведь среди них были такие выдающиеся артисты, как Билли Холидей, Сара Воан, Перл Бэйли и Элла Фицджералд. Даже к Армстронгу он долгое время относился как к наемному служащему, хотя не мог не понимать, что имеет дело с великим артистом. Маршалл Браун рассказывает об одной истории, связанной со знаменитым в те годы ударником Джином Крупой, работавшим в бродвейском клубе «Метрополь», обслуживавшем в основном туристов. Однажды Крупе понадобилось выступить в другом месте в очень важном для него концерте. Управляющий клубом категорически отказался

разрешить ему нарушить контракт, по которому он был обязан в течение двух недель ежедневно играть только в «Метрополе». Крупа обратился за помощью к Глейзеру, устроившему ему ангажемент, и тот послал свободного в этот вечер Армстронга заменить его. Глейзер прекрасно знал, что Луи слишком перегружен и что ему необходимо, как только появляется такая возможность, предоставлять отдых, но все-таки не сделал этого. Правда, со временем Глейзер привязался к Армстронгу и даже полюбил его. Очень тепло, хотя, наверное, не так, как к Армстронгу, относился он и к некоторым другим негритянским артистам, с которыми ему приходилось работать. Но это не мешало ему постоянно ощущать свое превосходство над ними. Для него негр, даже если он был гением, в какой-то степени всегда оставался большим ребенком.

Вначале все деловые отношения Армстронга и Глейзера строились на чисто устной договоренности. Позже, выполняя требование профсоюза музыкантов, они заключили между собой официальное соглашение, которое, однако, никогда не играло большой роли. На протяжении всего периода их сотрудничества Армстронг полностью и безоговорочно доверял своему менеджеру. Он ни разу не проверил, как выполняются условия подписанных им контрактов, и даже не спрашивал, каковы размеры причитающегося ему гонорара. Глейзер договаривался об ангажементе, говорил Армстронгу, где и когда он должен играть, и тот беспрекословно отправлялся в указанное ему место, никогда не поинтересовавшись, сколько он получит за свое выступление. С самого начала установился порядок, в соответствии с которым все расчеты владельцы заведений производили с Глейзером, а он затем в свою очередь оплачивал счета и выдавал Армстронгу столько денег, сколько считал нужным.

Став менеджером Армстронга, Джо Глейзер сразу же урегулировал его отношения с Коллинзом, попросту откупившись от него, уладил финансовые проблемы, связанные с претензиями Лил, и вообще принялся наводить порядок в хаотичной жизни Луи. В марте чикагские доктора сказали Армстронгу, что ему следует на полгода прекратить все выступления. Отказавшись последовать их совету, он попросил Зилнера Рандолфа организовать для него новый ансамбль. Ансамбль был создан, и, хотя с ним не сделано ни одной записи, нам известно, что он состоял из шести медных духовых инструментов (видимо, четырех труб и двух тромбонов), из четырех саксофонов и ритмической группы обычного состава. Среди участников ансамбля были теноры-саксофонисты Леон Вашингтон и Бадд

Джонсон, альтист Сковилл Браун, тромбонист Эдди Фэнт, трубач Милт Флетчер, контрабасист Билл Олдхэм, ударник Ричард Баррет, пианист Прентис МакКэри, а также Рандолф и сам Армстронг. Глейзер, гораздо более дальновидный, чем Коллинз, не жаловал дансинги, атмосфера которых была отнюдь не самой благоприятной для серьезного музыканта. Вместо этого он старался организовать как можно больше выступлений в концертных залах, где и гонорары были выше, и обстановка более подходящей для исполнителя такого ранга, как Армстронг. Благодаря ему Луи снова оказался при деле, и теперь уже до конца жизни девяносто процентов своего времени он проводил в отелях, автобусах, самолетах, артистических уборных, ну и, конечно, на сцене.

В конце лета 1935 года Глейзер начал переговоры о контракте с вновь организованной годом раньше фирмой грамзаписи «Decca». Ее руководитель Джек Кэпп исходил из того, что в условиях неблагоприятной экономической конъюнктуры цены на пластинки должны быть снижены, и собирался наладить выпуск дешевых грамзаписей, стоимостью не более двадцати пяти центов каждая. Джек Кэпп действовал отнюдь не в интересах искусства. Его фирма преследовала чисто коммерческие цели и выпускала прежде всего те пластинки, которые можно было записать без особых хлопот и быстро реализовать, а то, что о них, возможно, тут же забудут, совершенно не принималось в расчет. Как до этого фирма «Victor», «Decca» записывала в исполнении Армстронга главным образом популярные мелодии и новые комические песенки. Большинство из них слушают в наши дни лишь потому, что их записал Армстронг. Фирма «Decca» впервые стала практиковать выпуск пластинок, где были представлены одновременно несколько звезд эстрады. У покупателей создавалось впечатление, что, заплатив за одну пластинку, они приобретают сразу две. Нередко Армстронгу приходилось записываться в довольно необычной компании. Например, однажды вместе с ним в сеансе участвовал полинезийский фольклорный ансамбль. Фирма «Decca», как и ее предшественники, старалась сделать в течение одного сеанса как можно больше записей, и все же она не заставляла Армстронга работать так напряженно, как это делала фирма «Victor». В целом записи, сделанные Армстронгом на студии «Decca», показывают, что он еще дальше ушел по пути, ведущему к чисто коммерческому искусству. Вместе с тем профессиональный уровень пластинок «Decca» оказался выше: звучание — чище и более естественно, лучше было и качество оркестрового сопровождения.

К осени 1935 года дела Армстронга начали поправляться. Не было больше вынужденных простоев, он часто записывался, неплохо зарабатывал. Глейзер оказался хорошим менеджером. Он сам ездил на гастроли со своими музыкантами и следил за тем, чтобы белые управляющие клубами не обманывали его подопечных. Особенно необходим был такой контроль в южных штатах, где негры часто не осмеливались отстаивать свои законные права. Вот что пишет об этом контрабасист «Попс» Фостер, автор интереснейшей книги о себе и о джазе: «В те годы путешествие по Югу Америки было для негров нелегким предприятием. Хорошо еще, что с нами были двое белых — водитель автобуса и Джо Глейзер. Если бы автобусом правил негр, то в каждом городишке нас бы задерживали за „превышение скорости“. Очень трудно бывало найти ночлег, так как в гостиницы для белых нас не пускали, а отелей для негров тогда не существовало. Приходилось останавливаться на частных квартирах, снимать комнаты в пансионах и даже публичных домах. Кормили ужасно, и мы каждый раз старались приготовить себе что-нибудь сами. Так мы и ездили, обвешанные связками кастрюль и сковородок» .

Сам Армстронг вспоминает: «Когда я пробивался, для черного человека жизнь была адом. В дороге нельзя было как следует ни поесть, ни выспаться, ни найти приличный туалет. На станциях обслуживания, как только видели автобус с негритянским оркестром, скорее бежали запирать двери комнат для отдыха» .

Foster P. Pops Foster, p. 159-160.

«Harper's», Nov. 1967.

Несмотря на то что Армстронга долго не было в Соединенных Штатах и пластинки его давно не выходили, одно его имя привлекало публику. Для негров он стал чуть ли не национальным героем, и недостатка в желающих посетить его концерт не было никогда. Постепенно пополнялась и его белая аудитория. Кроме того, Армстронг привлекал теперь внимание средств массовой информации.

Известность Армстронга способствовала тому, что его все чаще стали приглашать для съемок в кино. Прославленный музыкант, прекрасный певец, он был исключительно симпатичным человеком с непринужденными, естественными манерами. Даже его гримасы, привычка закатывать глаза производили приятное впечатление. Кинопродюсеры очень скоро разглядели, что Армстронг обладает качеством, необходимым для кинозвезды, — обаянием яркой индивидуальности. Конечно, частью ее были черты «дядюшки Тома». А белой публике импонировало то, что этот вечно улыбающийся, ни на что не

жалующийся негр явно изо всех сил старается снискать ее расположение. Недаром на карикатурах Армстронга постоянно изображали ухмыляющимся, кривляющимся и дурачащимся. Он был абсолютно лишен каких-либо претензий. Одним словом, славный парень, готовый на все, лишь бы никого не обидеть. Сочетание таких личностных качеств и музыкального дарования привело к тому, что во второй половине 1930-х годов Армстронг начал регулярно сниматься в кино, став первым негритянским актером, который выступил в кинокартинах, завоевавших большую популярность у зрителей. В 1936 году Армстронг вместе с «Бингом» Кросби снялся в фильме «Pennies from Heaven» . В 1937 году — в «Artists and Models» . В 1938 году — с Мэй Уэст в «Every Day's a Holiday» и картине «Going Places» , в которой он исполнил свою знаменитую песенку «Jeepers Creepers», обращенную к лошади. В Голливуде считали, что показать поющего любовную песню негра можно только в том случае, если эта песня адресована животному.

«Гроши с неба» (англ.).

«Художники и натурщицы» (англ.).

«Праздник — каждый день» (англ.).

«То здесь, то там» (англ.).

Еще большее значение для карьеры Армстронга имели регулярные, начиная с 1937 года, выступления по радио в программах, которые готовились по заказам крупных рекламодателей. В те годы заказчики, как правило, вовсе не желали, чтобы их товар каким-то образом ассоциировался с неграми, так как считалось, что это может оттолкнуть потенциальных белых покупателей. Однако популярность Армстронга была так велика, что негритянский артист впервые оказался вполне приемлемым для этой роли. Выступление Армстронга на радио пробил, конечно же, Глейзер.

К концу 1930-х годов Армстронг окончательно завоевал статус звезды. Наконец-то у него появился хороший менеджер, который привел в порядок его финансовые дела. Он имел достаточно работы и играл столько, сколько сам того хотел, регулярно выступал по радио. И вот именно тогда, когда, как казалось, Армстронг твердо встал на ноги, обстановка в музыкальном бизнесе резко изменилась. Возникло новое направление популярной музыки — наступила «эра свинга». Мода на свинг приобрела настолько массовый характер, что традиционная манера джазового исполнения, которой придерживался Армстронг, стала казаться безнадежно устаревшей.

Начавшийся в 1935 году свинговый бум продолжался вплоть

до конца второй мировой войны. Сам по себе свинг отнюдь не являлся каким-то принципиально новым явлением в музыке. Фактически в нем получил свое продолжение и развитие тот стиль, который сформировался в 1920-е годы в результате выступлений танцевальных оркестров Хендерсона, Редмена, Голдкетта, Эллингтона, Уайтмена и других. В его основе лежало разделение оркестра на группу медных духовых и группу язычковых инструментов и противопоставление их друг другу. Причем по ходу исполнения музыкальная тема неоднократно переходит не только от группы к группе, но также и от одного солиста к другому. Работавшие в такой манере оркестры существовали уже давно, но, как это часто бывает, в какой-то момент публика внезапно стала проявлять к ним повышенный интерес, который быстро рос, поскольку подогревался средствами массовой информации.

Лидером нового течения стал блестящий джазовый кларнетист Бенни Гудмен, прозябавший до того в неизвестности. Он работал на радио, в студиях грамзаписи и танцзалах. В 1934 году при поддержке Хэммонда он собрал оркестр, в репертуар которого должны были войти не столько популярные мелодии, сколько произведения «горячей» музыки. К концу года оркестр уже выступал на радио в регулярной вечерней передаче «Давайте танцевать», состоявшей из пьес сентиментального, наивно-лирического характера (так называемой «сладкой» музыки), латиноамериканских мелодий и образцов «горячей» музыки. Поскольку оркестр Гудмена играл в стиле «хот», его выпускали в эфир последним, когда, по расчетам радио режиссеров, люди старшего поколения, поклонники «сладкой» музыки, отправлялись на покой и аудиторию должна была составлять в основном молодежь. Нельзя сказать, что оркестр приобрел большую популярность, но все-таки выступления по радио создали ему определенную рекламу, и Гудмен получил приглашение совершить гастрольную поездку, во время которой его коллектив должен был дать по одному концерту в каждом из лежащих на пути его маршрута населенных пунктов. Гастроли с треском провалились. Посетителям танцзалов, в которых выступал Гудмен и его коллеги, «горячий» джаз был совершенно не по вкусу. Музыканты старались смягчить исполняемые ими мелодии, сделать их более приемлемыми для слушателей. Однако оркестр был не готов играть в той слащавой манере, которая так нравилась аудитории. Дело дошло до того, что в Денвере публика потребовала вернуть уплаченные ею деньги. Позднее Гудмен назвал этот случай «самым унизительным в жизни».

В Калифорнию оркестранты прибыли измученные, в подавленном состоянии. И вдруг в Лос-Анджелесе неожиданно для себя они увидели, что у дансинга «Паломар» их ожидает растянувшаяся на целый квартал очередь за билетами. Музыканты никак не могли предположить, что в городе столько ценителей «горячего» джаза, и в первый же вечер заиграли те нежные, благозвучные мелодии, которых требовали от них в других аудиториях. Но публика реагировала на них довольно прохладно. И тогда Гудмен решил: умирать — так с музыкой, причем с той, которая по душе. Грянул джаз, и, к изумлению оркестрантов, зал взорвался от восторга.

Разразившийся в начале 1930-х годов кризис, совпавший с отменой «сухого закона», вызвал повышение социального сознания американцев. В глазах многих из них «горячий» джаз прочно ассоциировался с ночными клубами, незаконно торгующими самодельными спиртными напитками, и потому выглядел чем-то весьма фривольным. Желание американцев хоть на время отключиться от своих каждодневных проблем породило спрос на «легкую», популярную музыку. «Горячий» джаз стал терять своих поклонников. В эти годы выросло целое поколение американских юношей и девушек, незнакомых с динамичной, ритмичной музыкой, которая всегда так импонирует молодежи. Исполняемый оркестром Гудмена быстрый свинг падал на невозделанную почву. Для радиослушателей восточных штатов выступление Гудмена в программе «Давайте танцевать» приходилось на слишком позднее время, когда большая их часть, в том числе и молодежь, уже укладывалась спать. Другое дело Западное побережье, где из-за разницы во времени музыку в стиле свинг с удовольствием слушали подростки и молодежь, ставшие ее горячими поклонниками. Так родилась сенсация. Примеру Гудмена последовали другие оркестры. Получил гражданство, а затем и широкое распространение сам термин «свинг», который вообще-то давно уже был введен в музыкальный обиход Армстронгом и рядом других исполнителей. О свинге заговорили средства массовой информации. Начался свинговый бум. В течение последующих десяти лет крупнейшими звездами музыкального бизнеса, не уступавшими по своей известности звездам кино, стали руководители «свинговых» оркестров, такие, как Гленн Миллер, Джимми и Томас Дорси, Харри Джеймс. Молодежь реагировала на появление свинговой музыки так, будто получила наконец то, что давно уже ждала. Гудмен напал на золотую жилу. В 1938 году его оркестр выступил в знаменитом «Карнеги-холл». Это был один из первых концертов свинговой музыки перед массовой аудиторией.

Еще во времена работы с Хендерсоном Армстронг часто играл в стиле свинг. Но все те оркестры, с которыми ему приходилось выступать, не были свинг-бэндами в буквальном смысле этого слова. Они находились как бы на полпути к настоящему свингу. Свинговые оркестры играли, как правило, в дансингах, хотя нередко их приглашали и в концертные залы. Армстронг же считался типичным эстрадным артистом. Конечно, и руководители свинг-бэндов были хорошими инструменталистами, и они тоже часто солировали, но кроме них в свинговых оркестрах всегда были и другие блестящие музыканты, которые часто по ходу исполнения брали на себя роль лидера. Совершенно иначе строилось выступление оркестра Армстронга. Фактически это всегда был концерт одного музыканта, и если остальные время от времени тоже получали возможность сыграть соло, так только для того, чтобы дать их руководителю передышку.

Наиболее характерной чертой свинг-бэндов является то, что основополагающее значение здесь придается коллективной игре всего оркестра в целом, а также отдельных оркестровых групп. Именно риффы, исполняемые группой инструментов, а не сольные номера обеспечили популярность таким пьесам, как «In the Mood», «Cherokee» и «Boogie Woogie». Поэтому при формировании свинговых оркестров их руководители большое внимание уделяли подбору не только солистов, но и хорошо подготовленных в профессиональном отношении оркестрантов, которые умели бы бегло читать ноты и правильно исполнять написанное. Что же касается Армстронга, то для него оркестр служил лишь фоном. Второстепенную роль отводил он и исполнению заранее отрепетированных аранжировок. Для широкой публики оркестр Армстронга был одним из свинг-бэндов. Фактически же он играл не настоящий свинг, что ставило его в невыгодное положение по отношению к другим свинговым оркестрам. В исполнении готовых аранжировок музыканты Армстронга заметно уступали дисциплинированным оркестрантам Гудмена, Миллера, Лансфорда и других.

Если же говорить об индивидуальном исполнительском мастерстве, то в глазах поклонников свинга Армстронг был отнюдь не лучшим трубачом. Мало кто из них слышал его записи давно уже не выпускавшейся серии «Hot Five», но, даже если бы у них и была такая возможность, вряд ли они бы им понравились. Новоорлеанский стиль безнадежно устарел. Публика успела привыкнуть к ансамблевой игре биг-бэндов, которая была гораздо проще, чем игра в новоорлеанской манере с ее более сложной полифонией, и поэтому гораздо легче воспринималась. Свои

особенности имел и ритмический рисунок игры свинговых оркестров. Метроритмическая пульсация была более четкой, легкой и ровной, с гораздо меньшим «раскачиванием», характерным для новоорлеанского типа джазового бита с его акцентами на первой и третьей долях четырехдольного метра. Что с того, что именно Армстронг больше, чем кто бы то ни было, способствовал появлению свинговой ритмики. Большинство исполнителей, с которыми он в 1920-х годах делал записи серии «Hot Five», только еще начинали ее схватывать, а новому поколению ценителей свинга эти записи уже казались тяжеловесными и старомодными. Конечно, многие специалисты отдавали себе отчет в том, что Луи Армстронгу принадлежит ведущая роль в становлении джаза, но широкая публика этого не понимала. К тому же ей это было глубоко безразлично.

Кроме того, к концу 1930-х годов выросло новое поколение трубачей, которые в техническом отношении превосходили Армстронга. Рой Элдридж и его протеже «Диззи» Гиллеспи, Харри Джеймс, «Банни» Бериген и более десятка других могли играть быстрее и выше, чем Армстронг, реже, чем он, допускали ошибки. Но дело было не только в технике. Те же Элдридж, Гиллеспи, Бериген, «Кути» Уильямс, Рекс Стюарт, Джеймс и многие другие играли великолепный джаз. Особенно вдохновляло молодых трубачей мастерство Роя Элдриджа. Другое дело, что все они в своем творчестве опирались в значительной мере на то, что еще до них было сделано в джазе Армстронгом. Большинство из них, включая Беригена, Джеймса, Уильямса и Стюарта, начинали как откровенные имитаторы Армстронга. Внимательно изучая его пластинки, они ноту за нотой копировали его соло, стараясь играть в той свинговой манере, которая была так характерна для Армстронга. Джеймс сверх всякой меры увлекался игрой глиссандо при полузакрытых клапанах, чем злоупотреблял и сам Армстронг, а Рекс Стюарт вообще превратил это в основной способ игры.

С Армстронгом произошло то, что много раз случалось и с другими новаторами: его молодые коллеги, искренне восхищавшиеся им и даже молившиеся на него, переняли его стиль, выработали собственный вариант этого стиля, приспособив его к своим индивидуальным особенностям, и в конечном счете превзошли своего учителя. По крайней мере так всем тогда казалось. Когда Армстронг был в ударе, он играл не хуже прежнего и мог увлечь публику своим исполнением. Но постепенное разрастание рубцовой ткани привело к тому, что его губа частично потеряла свою эластичность, и к 1940 году он утратил обычную беглость, был не в состоянии исполнить многие

из тех сложных фигур, с которыми десятью годами раньше прекрасно справлялся. Однако его тон по-прежнему был теплым и насыщенным, атака — мощной и чистой, интонация — великолепной, музыкальная изобретательность — уникальной. К сожалению, по ряду причин, разговор о которых пойдет ниже, Армстронг теперь редко демонстрировал все, на что был способен.

Молодые поклонники свинга, благодаря которым Томми Дорси и Гленн Миллер стали процветающими и знаменитыми артистами, видели в Армстронге всего лишь одного из двадцати-тридцати руководителей второклассных оркестров. Все его знали, но мало кто считал его звездой первой величины. Проводимые в те годы опросы показывают, как низко котировался Армстронг даже среди знатоков. В конце 1930-х годов газета «Даун-бит» начал проводить ежегодный опрос среди своих читателей, с тем чтобы выяснить, какие из эстрадных оркестров и кто из исполнителей пользуются наибольшей популярностью. Хотя уровень осведомленности подписчиков газеты был выше, чем поклонников свинга в целом, и к тому же многие из них сами серьезно занимались музыкой, оказалось, большинство мало что знали о джазе и еще меньше об Армстронге. Так, в 1937 году по результатам опроса Армстронг занял только третье место среди трубачей. В 1944 году его оркестр вообще не попал в число сильнейших коллективов, а сам Армстронг замыкал список лучших, встав следом за Джимми Пупой и «Шорти» Чероком. И тот, и другой — неплохие инструменталисты, но до Армстронга им, конечно же, было далеко.

И все же Армстронг имел свою собственную аудиторию, состоявшую главным образом из людей старшего поколения, многие из которых неплохо разбирались в джазовой музыке и знали Луи по его выступлениям в начале 1930-х годов, когда он еще не затерялся среди множества других, появившихся позже, исполнителей. Он продолжал сниматься в кино, хотя и не так часто, как прежде. В 1940 году Армстронг получил приглашение сыграть главную роль в музыкальном спектакле «Swinging the Dream» , поставленном в одном из театров на Бродвее по пьесе «A Midsummer Night's Dream» . Среди занятых в постановке музыкантов были такие звезды, как Бенни Гудмен, «Бад» Фримен, Затти Синглтон и Лайонел Хэмптон. Армстронг появлялся на сцене «одетый пожарником, в головном уборе, напоминавшем морду скунса» . Как писала «Даун-бит», «Луи исполнял на трубе лишь отдельные музыкальные отрывки. Всем было ясно, что с больной губой играть одновременно в „Коттон-клаб“ и на Бродвее он не в состоянии. Но, несмотря на это, публика принимала его

хорошо» . Правда, сама постановка не пользовалась успехом и скоро сошла со сцены.

«Свинг во сне» (англ.).

«Сон в летнюю ночь» (англ.).

Материалы Института джаза.

«Down Beat», Dec. 15, 1939.

Но если карьера Армстронга пошатнулась, то в личной жизни наметились перемены к лучшему. В 1938 году он в конце концов женился на Элфе. «Луи вовсе этого не хотел, — утверждает Лил, — но Элфа угрожала обвинить его публично в нарушении обязательства. Желая избежать скандала, Армстронг просил меня не давать ему развод. Это был единственный для него выход, но я, чтобы досадить ему, заявила о своем согласии на развод» . Новый брак оказался непрочным. Временами им было неплохо друг с другом, но чаще их отношения оставляли желать лучшего. По-видимому, Луи и Элфа не питали по-настоящему глубокой привязанности друг к другу, и никто не удивился тому, что вскоре они разошлись. Через некоторое время Армстронг встретил женщину, которая стала его женой, на этот раз до конца жизни. Ее звали Люсилл Уилсон.

Из брошюры Албертсона об Армстронге, с. 25.

Люсилл родилась в Нью-Йорке в 1914 году. Несколько поколений Уилсонов жили в этом городе. Ее отец имел собственное дело, был владельцем небольшого парка такси. Люсилл росла в благополучной семье, в тихом квартале нью-йоркского округа Корона, застроенного небольшими домами на одного-двух хозяев, с маленькими двориками, засаженными деревьями и кустарником. Ее мать никогда не работала. Как во всех семьях такого рода, детей учили игре на фортепиано и танцам. Уилсоны были католиками, глубоко приверженными правилам «приличия». Во времена кризиса 1930-х годов отец Люсилл разорился, и ей пришлось пойти работать. Симпатичная, умеющая хорошо танцевать девушка легко получила место танцовщицы в одном из театров на 7-й авеню в Гарлеме.

К тому времени, когда Люсилл встретила Армстронга, она уже восемь или девять лет работала в различных увеселительных заведениях и, несмотря на молодость, была уже вполне сложившимся человеком. Я не думаю, чтобы ухаживание знаменитости вскружило голову такой интеллигентной и целеустремленной девушке, как Люсилл, хотя, конечно, ей не могло это не нравиться. Как бы то ни было, она оказалась хорошей женой Армстронгу, преданной, чуткой, но в то же время достаточно самостоятельной, чтобы не превратиться в его тень. Лучше, чем кто-либо другой, она знала, как надо обращаться с

Луи, и все-таки временами между ними случались жаркие стычки. Армстронг долго уверял Люсилл в том, что им не нужен свой дом, что он обречен на жизнь в гостиницах, но в начале 1940-х годов она настояла на покупке дома в дорогом ее сердцу округе Корона. Армстронг сразу же полюбил его и всегда стремился вернуться под родную крышу, чтобы послушать музыку, посмотреть по телевидению бейсбол и вообще побыть в спокойной обстановке. Он терпеть не мог никаких неожиданностей в своей жизни и был счастлив, когда все оставалось без перемен. Впоследствии округ Корона постепенно деградировал, но уговорить его поменять место жительства было невозможно. Двадцать пять лет спустя он скончался в этом доме, где до сих пор живет его вдова.

«Наша семейная жизнь, — рассказывает Люсилл, — была такой же, как у всех. В ней было и хорошее, и плохое, и взлеты, и падения. Луи, когда хотел, был очень щедрым, любящим, добрым человеком, но иногда он превращался в сущего дьявола. С ним надо было уметь обращаться. Он мог заупрямиться, и тогда приходилось проявлять гибкость, действовать в лайковых перчатках».

Как правило, Люсилл не вмешивалась ни в финансовые, ни в творческие дела своего мужа. В первые годы их совместной жизни она была вынуждена много с ним ездить. «Наше свадебное путешествие, — вспоминает Люсилл, — растянулось на восемь месяцев. В каждом городе мы давали по одному концерту и тут же отправлялись дальше. Я хотела уже отказаться от такой семейной жизни. Мне никогда до этого не приходилось уезжать из дома, и я никак не могла привыкнуть к кочевому образу жизни. Нередко я чувствовала себя настолько измотанной, что приходилось собирать последние остатки своих сил. С годами стало легче. После того как Луи распустил свой биг-бэнд и организовал группу „All Stars“, он работал в основном в различных клубах, и количество гастролей заметно сократилось. Вот тогда-то я особенно почувствовала, что нужна ему. Вернувшись после концерта в гостиницу, Луи всегда хотелось поговорить со своим, близким ему человеком». Хотя Люсилл не встревала в дела мужа, время от времени оркестранты просили ее заступиться за кого-то из них. «Всякий раз, когда в оркестре создавалась напряженная обстановка, — говорит она, — это сказывалось на наших отношениях с Луи. Много раз я уходила от него со словами: „Хватит! Мое терпение лопнуло. Я возвращаюсь домой, ты — свободен“. Но как только я оказывалась дома, тут же раздавался звонок: „Какого черта ты там делаешь? Возвращайся немедленно!“ На это я обычно говорила Луи, что ему, наверное,

лучше какое-то время побыть одному. Я никогда не знала, что происходило за время моего отсутствия, но музыканты каждый раз мне говорили: „Как хорошо, что ты вернулась. Он тут без тебя совсем осатанел“.

В целом этот брак оказался удачным. Луи давно уже созрел для более разумной и упорядоченной жизни. Люсилл была гораздо интеллигентнее и тоньше, чем Лил и тем более Дейзи. Поскольку их брак пришелся на тот период в карьере Армстронга, когда его дела оказались в руках решительных, прожженных дельцов, ей не приходилось давать мужу какие-либо деловые советы, на чем-то настаивать. Таким образом не было почвы для тех конфликтов, которые постоянно отравляли совместную жизнь Луи с Лил.

Как это часто бывает с постоянно разъезжающими артистами, у Армстронга время от времени заводились романы, некоторые из них становились известными его жене. Люсилл была гораздо образованнее, чем ее муж. Иногда Луи казалось, что она «умничает» и «задается». Это раздражало его, и тогда он находил утешение в интрижке с женщиной попроще.

Но в целом Армстронг очень привязался к Люсилл, и у него, по-видимому, никогда не возникало мысли уйти от нее. Он часто говорил о том, какое большое место занимает она в его жизни. Они прожили вместе почти тридцать лет.

Глава 20

НА КОММЕРЧЕСКИХ РЕЛЬСАХ

Предваряя одно из ранних переизданий записей Армстронга, относящихся к периоду его работы с Джо Глейзером и фирмой «Decca», который начался в 1935 году, Дэн Моргенстерн писал: «Одна из странностей подхода джазовой критики к творчеству Луи состоит в том, что его работа с малыми группами (сначала с „Hot Five“ и „Hot Seven“ с 1925 по 1928 год, а после 1947 года с „All Stars“) получила высочайшую оценку, тогда как выступления с биг-бэндами между этими периодами игнорировались, недооценивались или оценивались пристрастно. Но это, как я уже сказал, свойственно лишь музыковедам и историкам. В отличие от них, музыканты и испытанные почитатели Армстронга, отвечая на вопрос, что в творчестве Армстронга им нравится больше всего, гораздо чаще вспоминают его работы с биг-бэндами. Шедевры нынешнего альбома — а на мой взгляд, это такие пьесы, как „Barbecue“, „Jubilee“, „The Sceleton in the Clozet“, „Ev'ntide“ и неподражаемая „Swing That Music“, — вошли в историю джаза как уникальные образцы джазового исполнения. Это как бы миниатюрные концерты для трубы, но миниатюрные только по объему, по замыслу они грандиозны» .

Liner notes, Louis Armstrong: Rare Items.

Моргенстерн, несомненно, прав, говоря о том, что музыканты восхищались работой Армстронга с биг-бэндами. Многие из них считали устаревшим новоорлеанский стиль, и их привлекал сам образ бравурного трубача, игравшего перед большим оркестром в свинговой манере. Действительно, новоорлеанская традиция сама по себе ничем не лучше стиля биг-бэндов: немало образцов первоклассного джаза создано именно биг-бэндами — сначала оркестрами Хендерсона и Голдкетта, затем коллективами Эллингтона и Бейси и, наконец, составами Вуди Германа и Теда Джонса — Мела Льюиса.

Моргенстерн — проницательный критик, всю жизнь посвятивший джазу, и его суждения нельзя не учитывать. Но в данном случае я, к сожалению, не могу с ним согласиться. Если рассматривать только немногочисленные лучшие записи периода с 1935 по 1947 год, время работы с «Decca», — среди них действительно встречаются превосходные, — мы, как всегда, будем потрясены Армстронгом, прелестью его звучания,

ритмической тонкостью, неистощимостью свинга, изобретательностью. Но стоит прослушать одну за другой все эти пластинки — и впечатление складывается безотрадное. В основе этого лежат две причины. Во-первых, редкие вкусовые погрешности, встречавшиеся в более ранних записях, здесь становятся хроническими, навязчивыми промахами эстрадного представления, где нет ни чувства, ни музыкальной культуры. Армстронг то и дело без всякого на то основания забирается в верхний регистр. Каждый раз он пускается в напыщенную акробатическую коду с единственной целью — взять высочайший из возможных звуков, независимо от того, уместен ли тот. Теряя чувство меры, он играет легато с полуоткрытым клапаном, так что звук становится просто нестерпимым. Многие композиции перенасыщены бессмысленными и раздражающими риффами, что в первую очередь касается пьес, исполняемых в очень быстром темпе. Нечаянные ошибки вкуса неизбежны для такого музыканта, как Армстронг, который в своем творчестве склонен скорее к чрезмерности, нежели к лаконизму. Они естественны. Но здесь дурновкусие не результат риска и азарта, а намеренное стремление ослепить публику, пустить пыль в глаза.

Вторая причина, связанная с предыдущей, заключается в общей утрате того незаурядного воображения, которым отмечено раннее творчество Армстронга. В этой серии попадаются записи, и даже многочисленные, где музыкант не предлагает ни одной новой фразы. Чахлые и худосочные обороты преподносятся с великой помпой, как драгоценные находки. Банальности нагромождаются друг на друга. Многообразие, столь присущее его ранним работам, исчезло. Он и сам понимал это: «В первом хорусе я играю мелодию, во втором — мелодию от мелодии, а в третьем — я даю старье» . Речь идет об импровизационных хорусах в быстрых пьесах, но та же тенденция прослеживается и в медленных вещах. Армстронг, собственно, говорил о том, что сначала он исполнял мелодию более или менее в соответствии с оригиналом, затем переходил к ее парафразу, а дальше просто выдувал длинные секвенции высоких нот, в которых повторял один и тот же звук, монотонно растягивая звуковые цепочки до шестнадцати тактов. Отсутствие разнообразия усугублялось нежеланием — а может быть, и неспособностью— Армстронга играть быстрые пассажи из восьмых, а тем более из триолей и шестнадцатых, столь любимых им в прошлом. Теперь его основным материалом становятся четверти, разбавленные еще более долгими звуками. Ограничив себя таким набором, он залез в ритмическую смирительную рубаху. И мы все чаще вспоминаем стремительные короткие фразы, которые так расцвечивали его

прежние работы.

Sudhalter R., Evans P. Bix, Man and Legend, p. 192.

Оценивая творчество Армстронга в целом, мы должны учитывать и то, что ему удалось, и то, чего он не смог достичь. Рассмотрим, к примеру, пьесу «Swing That Music», которую Моргенстерн считает шедевром. Мелодия приятна, проста по гармонии и предполагает возможность импровизации. Темп чуть быстроват для Армстронга, но не слишком. Ритм-группа свингует, и в общем оркестр играет хорошо — даже саксофоны справляются с замысловатым быстрым хорусом, а поет Армстронг, как всегда, на хорошем уровне. Слабое звено в этой записи — четыре заключительных хоруса. В первом хорусе Армстронг, следуя своей обычной манере, играет мелодию почти так, как она написана. Второй хорус составлен из четвертных и более долгих нот, собранных в короткие фразы. Он мог бы послужить контрастным элементом для другого, более разнообразно организованного соло. Но вместо этого остается всего лишь трамплином для броска в высокий регистр в третьем хорусе, который состоит из повторяющихся быстрых высоких звуков. Далее следует четвертый хорус, полностью слагающийся из повторяющихся половинных высоких нот соль, каждый раз завершающихся незначительным понижением, создавая в целом подобие яростного собачьего лая. Это отнюдь не шедевр. Мысли немощны и банальны, а парад высоких звуков похож не на поэму, а на доску объявлений. Притом и общий замысел, оказывается, не был случайным: когда спустя три месяца Армстронг вновь записал эту композицию с другим оркестром, она прозвучала точно так же.

Пьеса «The Sceleton in the Clozet», которую Моргенстерн также выделяет, — хорошая работа, но опять-таки не шедевр. То же можно сказать и о «Jubilee». Если подойти к ней с мерками популярной эстрадной музыки, то это вовсе неплохо; но расценивать ее как блестящее импровизационное джазовое соло вряд ли возможно.

Последние две работы, названные Моргенстерном, — «Struttin' with Some Barbecue» и «Ev'ntide» — великолепны. Здесь Армстронг действительно оказывается на высоте. Если взять их в отдельности, вне связи с другими записями того периода, то можно было бы, вслед за Моргенстерном, предположить, что Армстронг на сей раз достигает или почти достигает уровня своих лучших работ с «Hot Five». Но, к несчастью, речь идет всего лишь о двух образцах (среди едва ли не дюжины других), где Армстронг хотя бы отчасти является нам таким, каким мы хотели бы его видеть.

Конечно, не все от начала до конца зависело от Армстронга.

Во многом он подчинялся Джо Глейзеру, который постоянно требовал одного: «Улыбайся, черт побери, улыбайся» и «Гримасничай». К тому же у Армстронга был контракт с фирмой грамзаписи, заинтересованной лишь в быстром получении прибыли и, следовательно, настаивавшей на том, чтобы музыкант «играл мотив» — главную приманку для большинства покупателей. Однако Армстронг редко позволял кому бы то ни было приказывать ему там, где это касалось самой музыки. По свидетельству разных людей, работавших с ним, включая Милта Гэблера, директора по звукозаписи, и Дэйва Голда из фирмы Джо Глейзера «Associated Booking Corporation», никто никогда не предписывал Армстронгу, как тот должен играть. Если же такое случалось, Луи моментально ощетинивался. В конце концов, играл на трубе Армстронг, а не Джек Кэпп и не Джо Глейзер. А сам он прекрасно понимал, что покупатель хочет слышать мотив, и, кроме того, как говорил Гэблер, «Армстронг любил мелодию». Следовательно, то, что он делал, объясняется не только внешним давлением: Армстронг сам хотел играть так, как играл.

И все же, поскольку речь здесь идет об Армстронге, ясно, что для него при всех срывах было просто немыслимо не добиваться удач. Импровизация никогда не была единственным краеугольным камнем джаза. Большинство исследователей придерживаются той точки зрения, что важнейшее требование к джазовому соло — sine qua non — наличие свингования. И это умение Армстронг демонстрирует великолепно. Здесь он истинный мастер. Ему ничего не стоит пронизать свингом любую простую и часто банальную мелодию. В его руках даже безделка нередко проникнута более ярким джазовым духом, чем иная чистая импровизация менее талантливого исполнителя. Ему под силу вдохнуть жизнь в бесцветные мелодии «Naturally» и «I've Got a Pocketfull of Dreams», заставив их заиграть всеми красками джаза, даже когда он в своем исполнении почти не отступает от нотного текста. Он добивается этого лишь с помощью разумного использования вибрато, акцентирования и смещения звуков относительно бита. Армстронг не знал равных в умении обнажить мелодию: ни Бериген, ни Джеймс, ни другие трубачи, превзошедшие его в техническом отношении, ни такие виртуозы-инструменталисты, как Бенни Гудмен, Томми Дорси, Джонни Ходжес, не могли соперничать с ним. Многие достаточно бледные мелодии вошли в джазовый репертуар лишь благодаря Армстронгу: он заставлял их звучать богаче, чем можно было ожидать. Этот дар обращения с мелодией давал Армстронгу огромное преимущество перед другими певцами, которые, обладая гораздо более сильными голосами, учились у него

фразировке. И хотя вокальные данные Армстронга были весьма ограниченны по сравнению с возможностями любого другого популярного артиста, за исключением, пожалуй, лишь «Фэтса» Уоллера, песни (а многие из них действительно никуда не годились) приобретали в его исполнении ритмическую свежесть, нежность, так что даже самые худшие становились вполне сносными. Армстронг был одним из выдающихся исполнителей популярных песен. И именно пение, а не игра на трубе, завоевало ему десятки миллионов почитателей.

Забавно, но некоторые из лучших записей Армстронга появились при довольно неожиданных обстоятельствах. Стремление фирмы «Decca» объединять артистов для совместных выступлений свело Армстронга с гавайским ансамблем, который выступал то под названием «The Polynezians», то как «Andy Jona and the Islanders», и с очень популярным квартетом «Mills Brothers», специализировавшимся на вокальной имитации музыкальных инструментов. Армстронг великолепно вписался в эту необычную обстановку. С одной стороны, в таком ансамбле он не мог злоупотреблять трюками в высоком регистре, что практиковал с биг-бэндами. Его исполнение стало в результате более продуманным и сдержанным. С другой стороны, сопровождая певцов, которые вели мелодию, он вынужден был отходить от нее и предаваться импровизации. Так, в довольно нелепой новинке «On a Coconut Island» Армстронг играет облигатный хорус, следуя мелодии, которая исполняется на гавайской гитаре. Хныканье гитары чрезвычайно раздражает, но, вопреки этому, Армстронг создает прекрасный напев. Он вступает со значительным опережением, начиная с простой фигуры типа сигнала рожка и разрабатывая ее в нисходящую фразу, которую вдруг прерывает, чтобы выстроить одну из восходяще-ниспадающих фигур, столь типичных для его лучших работ. Далее он вновь воспроизводит подобие вступительной фигуры и завершает восьмитакт логичной, но свежей фразой, придающей всему построению известную законченность. В следующем восьмитакте он дает возможность гитаре начать изложение мелодии, а затем приступает к фразе, которая выглядит направленной вверх, но внезапно обрывает ее и переходит к длинному, волнообразному, то вверх, то вниз извивающемуся мелодическому построению. К сожалению, соло неожиданно прерывается, поскольку Луи должен подготовиться к пению, но в целом это удачная конструкция. Она интересна в мелодическом отношении и не уступает почти ничему из созданного с ансамблем «Hot Five».

В то время среди музыкантов, игравших в свинговой манере,

вошли в моду произведения из репертуара XIX века. Они находили нечто пикантное в том, чтобы джазмен, представляющий «горячий» стиль, показал себя на старых образцах. Бенни Гудмен создал «Loch Lomond», Банни Бериген — «Wearing of the Green», Армстронг — целый ряд работ, включая серию из четырех композиций с вокальным квартетом «Mills Brothers». Соло в одной из них — «My Darling Nellie Gray» — мягкий парафраз, исполненный сдержанно и с чувством, дышащий скромной прелестью букета полевых цветов.

Из всех записей этой серии для фирмы «Decca» лучшими, на мой взгляд, являются пьесы «I Double Dare You», «Ev'ntide» и «Struttin' with Some Barbecue» (к последней Луи обращался не однажды). «Ev'ntide» — классический пример импровизационного стиля Армстронга. В третьем и четвертом тактах своего соло (не считая предшествующего такта) он вступает со значительным отставанием от первой доли такта и исполняет лишь семь звуков, наложенных на восемь долей, — весьма скромное для джазового хоруса начало. Однако его задача здесь сводится к тому, чтобы маленькой заплаткой прикрыть большую прореху. За скромным прологом в тактах с пятого по восьмой следуют гораздо более насыщенные фразы. Девятый и десятый такты вновь лаконичны и так далее. Соло также свидетельствует о том, что замедленный темп открывает Армстронгу возможность большего ритмического варьирования. Здесь много весьма сложных ритмических фигур, в которых прекрасно уживаются триоли, восьмые и построения из неравномерных длительностей. И хотя Армстронг практически не отходит от заданной мелодии, соло звучит в высшей степени интересно и демонстрирует, что такое парафраз. Даже высокие звуки в конце пьесы сбалансированны, естественны и музыкально оправданны.

«Struttin' with Some Barbecue» стала стандартной джазовой пьесой, постоянно исполняемой самыми разными оркестрами. Она состоит из последовательности четырехтактовых фраз, каждая из которых начинается быстрым восхождением к трем четвертным звукам и кончается последующим спуском мелодии к целой ноте. Эта простая, свободная структура построена на базисной гармонии и потому идеально подходит для импровизации. Армстронг здесь лаконичен настолько, насколько это вообще возможно в джазе. Он играет вступительный хорус, практически не изменяя мелодии. Затем следует короткая оркестровая интерлюдия, хорус, поделенный между кларнетом и саксофоном. Далее Армстронг исполняет два хоруса и заключительную коду. Первый хорус — еще один близкий парафраз мелодии. Но в нем заключен и некоторый элемент

варьирования. Повторяющиеся восходящие фигуры состоят каждая из четырех восьмых. Но у Армстронга они превращаются в совершенно иные построения. Второй хорус экономичен даже по меркам парафразового стиля самого Армстронга. Восходящие фразы предельно сокращены, а нисходящие доведены до двух-трех звуков. В первых (перед кодой) двадцати восьми тактах он оставляет незаполненным более четверти пространства — неимоверная площадь для джазового соло, особенно у такого изначально склонного к излишествам исполнителя. Однако, несмотря на весь аскетизм интерпретации, несмотря на то, что форма оригинала почти неизменно сохранена, соло насквозь пронизано свингом. В этом варианте «Struttin' with Some Barbecue» Армстронг создает истинное джазовое богатство на базе чрезвычайно ограниченного материала.

Но, пожалуй, лучшим в этой серии фирмы «Decca» является соло Армстронга в превосходящей средний уровень пьесе «I Double Dare You», которая и по сей день иногда исполняется джазовыми музыкантами. Оно состоит из протяженных линий, относительно медленно поднимающихся и опадающих, и начинается захватывающим дух брейком, стремительные триоли которого неукротимо рвутся ввысь, преследуемые длинной понижающейся зубчатой фигурой. Крохотное пространство насыщается колоссальным ритмическим варьированием. Первые восемь тактов заполнены двумя длинными раскатистыми оборотами, а в тринадцатом такте закручивается долгая фраза, которая занимает семь тактов, проходя через центральную часть темы. В продолжение всего соло крупные фигуры сумбурно разбрасываются по структуре темы, так что разнообразие и контраст обнаруживаются повсеместно. Соло сверкает и переливается. Так играет солнечный луч на тронутой рябью глади озера. Это шедевр джазовой импровизации…

Пришло время, и Армстронг вновь оказался во власти обстоятельств. Малые составы, полностью, казалось, подавленные эстрадной индустрией во время кризиса 1929 года, вовсе не погибли, а лишь ушли в тень. Своим пробуждением они обязаны были не столько музыкантам, которые, собственно, никогда о них не забывали, сколько возросшему числу исследований джаза, появлявшихся как в коммерческой прессе, так и в органах массовой информации. Первой ласточкой стала газета «Даунбит». Она была основана в 1934 году не как джазовое издание, а как коммерческий бюллетень, посвященный популярной музыке в целом. Однако кое-кто из ее редакторов и журналистов были почитателями джаза, и газета нередко рассматривала различные явления под углом интересов «горячей» музыки. Она помещала

заметки об истории джаза, критические статьи, дискографию. В Соединенных Штатах впервые возникла возможность обсуждения этой музыки. Поклонники свинговых оркестров, покупавшие газету, чтобы прочесть о своих любимцах, постепенно обнаруживали, что существует еще и другая музыка, джаз, которую, оказывается, ставят выше популярных танцевальных мелодий биг-бэндов. Позже, в 1939 году, вышли в свет три книги, посвященные тому же предмету. Это «Джазмены» Фредерика Рэмси-младшего и Чарлза Эдварда Смита, «Джаз: генезис, эстетика, музыкальный язык» Уинтропа Сарджента и «Американская джазовая музыка» Уайлдера Хобсона.

Где-то около 1935 года начали появляться маленькие кабаре, которые довольствовались небольшими джаз-бэндами. Многие из этих заведений вырастали из «speakeasies» [подпольные питейные заведения. — *Перев.*], расположенных на 52-й улице. До 1948 года «Улица» оставалась центром джазового мира. В Гарлеме, и в Гринвич-Вилледж, и в других городах США тоже возникали подобные клубы. Музыка, исполняемая в них, ни в коей мере не ограничивалась старой новоорлеанской моделью. Это был импровизационный джаз со свинговым битом. И хотя здесь изредка звучало некое подобие музыки в новоорлеанском стиле, гораздо чаще можно было услышать импровизацию одного или двух духовых инструментов на фоне ритм-группы. Ко второй половине 1930-х годов новый джаз завоевал уже достаточно широкую аудиторию. Поэтому по всей стране один за другим открывались соответствующие клубы. К концу 1930-х годов популярность джаза была столь велика, что младший брат «Бинга» Кросби — Боб — имел шумный успех, играя со своей группой аранжировки пьес из репертуара «Диксиленда», а руководители свинговых оркестров стали включать в свои программы по одному-два номера в исполнении малых джазовых групп, куда входили музыканты того же оркестра. Большим спросом пользовались пластинки трио и квартета Бенни Гудмена, ансамбля Арти Шоу «Gramercy Five», Боба Кросби «Bobcats», Томми Дорси "Clambake Seven", Вуди Германа «Woodchoppers» и других. Джаз малых составов был возрожден.

В 1939 году владелец музыкального магазина Милт Гэблер открыл студию грамзаписи «Commodore», которая стала первой в сети независимых компаний, занимавшихся исключительно джазом. Они со все большей очевидностью показывали ведущим фирмам (так называемой «большой тройке», куда входили «Decca», «Columbia» и «Victor»), что джаз может приносить доход. «Decca» же никогда не упускала возможности получить большую прибыль. Она владела контрактом с одним из ведущих джазовых

исполнителей, и Армстронга решено было записать с джазовым ансамблем.

Армстронг и Глейзер в то время явственно ощущали определенное давление и со стороны джазовой прессы, и со стороны поклонников ранних записей Армстронга. Разочарованные в его публичных выступлениях, все требовали, чтобы музыкант играл больше джаза. Так что у Луи были причины вернуться в лоно чистого джаза.

Первый случай представился в октябре 1938 года, когда популярный диск-жокей Мартин Блок, один из первых в этой когорте, собрал на джэм-сешн для своей радиопрограммы Армстронга, Джека Тигардена, «Бада» Фримена, «Фэтса» Уоллера и двоих постоянных аккомпаниаторов Уоллера — ударников Слика Джонса и гитариста Эда Кейси. К сожалению, в этих записях Армстронг проявляет себя с наихудшей стороны. Некоторые мелодии он эксплуатировал как испытанную скаковую лошадь — только для демонстрации своего верхнего регистра. Его соло заштампованны, и во многих номерах он просто больше поет, чем играет. В итоге джэм-сешн превращается в парад его собственного пения и акробатических трюков на трубе. Наиболее же интересное джазовое исполнение принадлежит Тигардену.

К 1941 году, когда Соединенные Штаты были втянуты во вторую мировую войну, рынок сбыта для записей малых джазовых составов, при всей его скромности, вырос и укрепился. Существовал уже целый ряд мелких компаний, основанных поклонниками джаза. В годы войны возникли и государственные фирмы грамзаписи, выпускавшие для распространения на военных базах так называемые V-диски. Как правило, сюда входил стандартный набор эстрадных мелодий в исполнении ведущих оркестров. Но попадался и джаз. В полночь 7 декабря 1944 года на джэм-сешн выступал целый букет «звезд». Среди музыкантов были Джек Тигарден, Хот Липс Пэйдж и Бобби Хэкетт. Рассказывают, что Армстронг заглянул в студию случайно, когда игра шла полным ходом. Он присоединился к этому сборному ансамблю, чтобы записать свой фирменный номер "Confessili' " и блюз, с первоначальным названием «Play Me the Blues», который впоследствии вошел в его репертуар как «Jack Armstrong Blues». Блюз содержал перекличку между Армстронгом, Тигарденом и тромбонистом Лу Макгэрити, каждый из которых как бы побуждал другого: «Сыграй мне блюз». Номер состоял в основном из сольных партий этих ведущих музыкантов. Армстронг исполняет в нем не менее полудюжины хорусов. Начинает он хорошо, но затем взбирается все выше и выше, теряя полноту звучания. Подводит его и воображение… В итоге труба издает

лишь жалобный писк. Судя по всему, что-то в нем самом вышло из строя, хотя в пьесе "Confessin' " он играет и поет превосходно. Он и здесь ракетой устремляется вверх, однако на сей раз это музыкально оправданно. Звук его трубы глубок, и благодаря достаточно медленному темпу ему во всех регистрах удается разработать свежие идеи.

Журнал «Эсквайр» предоставил Армстронгу новую возможность проявить себя в качестве джазового музыканта. Это издание уже более десяти лет регулярно освещало проблемы джаза. В 1943 году у его сотрудников возникла мысль провести опрос среди критиков для выявления лучших джазовых исполнителей. 18 января 1944 года в зале «Метрополитен-опера» был устроен и записан на пленку концерт победителей. Такие анкеты практиковались по 1947 год включительно. Но в последующие годы лучшие джазмены записывались на студиях в разных составах под руководством критика Ленарда Фезера. Армстронг четырежды был признан первым среди певцов, но лишь дважды победил как трубач — свидетельство некоторого падения его авторитета у джазовой публики. Исходя из имеющихся записей, с такой оценкой трудно не согласиться. От начала до конца Луи щеголяет внешними эффектами, зачастую в головокружительно-виртуозных пьесах, с темпом которых он не справлялся. На концерте в «Метрополитен-опера» он выказал себя с наихудшей стороны, беспорядочно разбрасывая исполнительские штампы, из последних сил прорываясь в верхний регистр и, в общем, стремясь лишь к дешевому успеху. Несколько более удачными оказались его записи, сделанные во время специально организованных сеансов. Но в целом то, что было создано под эгидой «Эсквайра», можно расценивать едва ли не как самый слабый результат работы Армстронга.

Таким образом, если рассматривать период работы Армстронга в джазовой сфере, начиная с перезаписей пьес из репертуара «Hot Five» и кончая сеансами «Эсквайра», то приходится признать, что это из ряда вон плохо. Уровень его выступлений с коммерческими биг-бэндами в то время был выше уровня работ с джазовыми группами. В 1940 году он записал прекрасный второй вариант пьесы «Sweethearts on Parade», а незадолго до неудачи в шоу Мартина Блока предложил, среди прочего, весьма достойную вторую версию композиции "Ain't Misbehavin' ". Что же происходило?

К концу 1930-х годов джаз как таковой почти не интересовал Армстронга. Он не мог не играть джаз — эта музыка была у него в крови — и не отказывался от сотрудничества с джазовыми коллективами. Но он никогда не стремился к этому специально.

Трио Гудмена с 1935 года исполняло подлинный, первоклассный джаз перед широкой аудиторией. То же самое делали и другие ансамбли. И Армстронгу к 1938 году должно было стать ясно, что джаз можно включать и в обычный репертуар. Но он не желал этого. Он также ни разу не принял участия в регулярно проводимых джэм-сешн, которые, особенно в военные годы, стали собираться все чаще. Джазмены встречались на воскресных дневных сешн Милта Гэблера в клубе Джимми Райена на 52-й улице, у Гарри Лима в «Вилледж-Вэнгард» и в других местах. Музыканты из танцевальных оркестров не упускали возможности выступить перед любителями джаза, даже несмотря на низкую, как правило, оплату. Но Армстронг, при том, что устроители были бы счастливы заполучить его, так и не пошел на это. Разумеется, он был чрезвычайно загружен. Разумеется, его беспокоила поврежденная губа. И все же он мог бы найти время. Если бы захотел.

Тому, что он не имел охоты, было несколько причин. Во-первых, как это ни парадоксально, Армстронг, первый гений джаза, в душе не считал себя джазменом. Он никогда не ощущал себя хранителем огня, блюстителем традиций, защитником веры, в отличие от многих, чтобы не сказать всех, джазовых исполнителей, как негров, так и белых. Он вышел из исправительного дома просто музыкантом, который должен играть приятные мелодии и радовать слушателей. Именно к этому он и стремился.

Бросается в глаза, насколько редко в книгах и интервью Армстронга встречается слово «джаз». Он всегда говорит «музыка». Он никогда не чувствовал, что совершает предательство, предпочитая популярную эстрадную музыку.

Все это, правда, не дает исчерпывающего объяснения столь низкого уровня его последних джазовых записей. Заслуживают упоминания еще две причины. Представляется очевидным, что к 1940 году (или около того) состояние его губы ухудшилось настолько, что предельно ограничило его возможности. Будучи музыкантом-духовиком, я улавливаю напряженность каждый раз, когда Армстронг переходит в верхний регистр. Он оказывается не в своей тарелке, форсирует звук. А когда инструменталист вынужден идти на это, он сбивается с темпа, теряет точность и способность к филигранному акцентированию. Это все равно что работать кувалдой. Армстронг все более утрачивает гибкость. Ему уже просто недоступны те стремительные восходящие и нисходящие фразы в быстром темпе, в которых когда-то так проявлялся его гений.

Кроме того, он всегда страдал от эмоциональной

неустойчивости. Это выражалось, во-первых, в полной неспособности принимать себя таким как есть и, во-вторых, как следствие, в неукротимой потребности всем нравиться. Как ни ценили его поклонники джаза за творческую фантазию, массовая аудитория требовала пения, парадного блеска и эффектных трюков. Он считал, что обязан славой своей способности к игре в верхнем регистре. И слишком часто он только этим и ограничивался.

Играя джаз, он всегда встречал настоящих соперников, первоклассных мастеров-исполнителей и вступал в борьбу, действуя тем оружием, которым лучше всего владел, — бравурной игрой в высоком регистре. Он пользовался им во всех ситуациях. Может быть, это и производило впечатление на публику и даже на некоторых музыкантов. Но в творческом отношении это был провал.

Глава 21

АНСАМБЛЬ „ALL STARS"

В конце второй мировой войны вкусы публики в очередной раз изменились, вызвав рождение новых и закат старых звезд. Такое случалось уже не раз. В начале XX века танцевальный бум сопровождался появлением регтайма, который в 1920-х годах уступил место живому, энергичному джазу, а тот в свою очередь не выдержал конкуренции со стороны родившегося в 1930-х годах свинга. И вот опять все повторилось: доминировавшие в течение целых десяти лет свинг-бэнды за удивительно короткий срок полностью исчезли с эстрады. Еще осенью 1945 года свинг был господствующим течением популярной музыки. Полтора года спустя о нем почти уже забыли.

Существовало несколько причин, по которым большие оркестры — биг-бэнды — сошли со сцены. Одной из них был введенный во время войны дополнительный налог на кабаре, который продолжал действовать и в послевоенные годы. Владельцы увеселительных заведений теряли часть прибыли, а это неизбежно должно было сказаться на судьбе больших оркестров, для которых ночные клубы всегда оставались основным местом работы.

Во время войны музыкантов, особенно хороших, всегда не хватало, и поэтому размеры получаемых ими гонораров сильно выросли. В те годы спрос на артистов был очень высок, так как многих из них постоянно приглашали для выступлений в воинских частях. Все эти концерты оплачивались федеральными властями, которые, как правило, не скупились. Однако после войны оказалось, что владельцы клубов не в состоянии платить оркестрантам столько же, сколько те получали от государства.

Но была еще и другая, гораздо труднее поддающаяся объяснению причина: изменение музыкальных вкусов публики, которая хотела теперь слушать не инструменталистов, а певцов. В течение десяти послевоенных лет, то есть до появления моды на рок-н-ролл, господствующим жанром в эстраде оставалось пение.

Конечно, эстрадные певцы всегда пользовались успехом у аудитории. Вспомним хотя бы «Бинга» Кросби. Начав в конце 1920-х годов свои выступления с оркестром Пола Уайтмена, он сделал блестящую музыкальную карьеру и к середине 1930-х годов стал одной из крупнейших знаменитостей, постоянно

выступал по радио, играл ведущие роли в кино. Кроме него были еще и Руди Вэлли, Джин Остин, Этель Уотерс, другие добившиеся известности певцы. Но главными звездами эстрады всегда считались не они, а руководители биг-бэндов, такие, как Уайтмен, Бен Берни, Тед Льюис, в более поздние времена — Бенни Гудмен, Гленн Миллер и Томми Дорси. В начале 1920-х годов, когда страну охватило повальное увлечение танцами, большие свинговые оркестры выступали преимущественно в танцзалах. Потом наступила эра свинга, когда под музыку биг-бэндов не только танцевали — ее еще и слушали. Все более популярным становилось пение, и в конце 1930-х годов с каждым эстрадным оркестром обязательно выступали певцы и певицы, а иногда и целые вокальные группы. Со временем у некоторых из эстрадных певцов появилась собственная аудитория, и они стали давать самостоятельные сольные концерты.

Самым известным среди них был Фрэнк Синатра, который благодаря умелой рекламе стал чуть ли не сверхзвездой. Вслед за ним на небосклоне шоу-бизнеса засияли и другие звезды-певцы. К окончанию войны мода на эстрадное пение окончательно утвердилась.

Владельцы театров и кабаре очень скоро сообразили, что самый высокооплачиваемый вокалист, выступающий в сопровождении всего лишь нескольких инструменталистов, всегда дешевле целого оркестра, насчитывающего до шестнадцати исполнителей, каждому из которых надо платить большой гонорар.

Особенно выросла популярность певцов в результате объявленной в 1948 году профсоюзом музыкантов забастовки, во время которой большинство инструменталистов воздерживалось от записей пластинок. Не входившие в профсоюз вокалисты продолжали сотрудничать с фирмами грампластинок, записываясь в сопровождении вокальных групп. Именно в этот период было выпущено и продано особенно много пластинок эстрадных певцов, что, конечно, способствовало росту их популярности у широкой публики. К концу 1940-х годов эра свинговых оркестров окончательно завершилась и биг-бэнды, еще недавно казавшиеся составной частью американской культуры, полностью сошли со сцены. Их место заняли вокалисты — Эдди Фишер, Перри Комо, Дик Хеймс, Сара Воан, Патти Пэйдж и десятки других, многие из которых постоянно выступали в телевизионных программах, снимались в кино.

Одновременно с рождением моды на певцов начинается джазовый бум. Фирма «Decca» поспешно выпускает одну за другой пластинки с джазовыми пьесами в исполнении

Армстронга.

Первым еще в конце 1930-х годов возродился диксиленд. В середине 1940-х годов пришло время бибопа, а вслед за ним в начале 1950-х годов появился «кул-джаз» ["холодный джаз". — *Перев.*]. Если в 1920-е годы джазовая музыка пользовалась сравнительно умеренной популярностью, то в середине 1940-х годов наступил период бурного увлечения джазом, продолжавшийся до 1960-х годов, когда на смену ему пришел рок-н-ролл. Правда, и тогда джаз не считался основным течением популярной музыки — фактически он им никогда и не был, — но на него существовал довольно большой спрос, и джазовые оркестры часто приглашали на радио, в клубы, в студии грамзаписей.

Таким образом, к 1945 году в американской эстраде начались процессы, благодаря которым возникли новые, более благоприятные условия для творчества Луи Армстронга. Распространившаяся мода на вокалистов помогала ему делать карьеру певца. Конечно, его пение было совершенно не похоже на манеру таких сладкоголосых исполнителей, как Комо или Фишер, репертуар которых состоял в основном из слащавых, сентиментальных мелодий. Но Луи был певцом. Кроме того, он оставался джазменом, а спрос на джаз тоже увеличивался. Возможности открывались везде и всюду.

И это было как нельзя более кстати. Популярность его неуклонно падала, хотя сам он, возможно, и не сознавал этого, и в 1945 году многим уже казалось, что дни его сочтены. Еще недавно Армстронга считали чуть ли не лучшим американским эстрадным артистом. Он регулярно снимался в имевших большой зрительский успех фильмах, часто выступал по радио. Проведенные в 1937 и 1938 годах газетой «Даун-бит» опросы показали, что ее подписчики считают Армстронга третьим трубачом после Харри Джеймса и Банни Беригена. То же место занял он и на заочном конкурсе эстрадных певцов. О репутации Луи в 1930-е годы говорит и тот факт, что ежегодно он делал до двадцати грамзаписей.

Но начиная примерно с 1939 года слава Армстронга стала тускнеть. Анкетный опрос, проведенный в 1946 году, показал, что лучшим исполнителем «сладкой» и свинговой музыки, по мнению читателей, является «Дюк» Эллингтон. Что же касается Армстронга, то он вообще не попал в группу сильнейших. Показательно, что в тот год вышла всего одна его пластинка. Пока продолжалась война, падение популярности Луи было еще не так заметно, поскольку его часто приглашали выступать в американских воинских частях, в передачах радиовещания

вооруженных сил США, а также в радиопрограммах, субсидируемых в рекламных целях крупнейшими промышленными корпорациями страны, такими, например, как «Кока-Кола». Вставал, однако, вопрос: а что ожидает его в будущем, когда большой спрос на артистов, порожденный спецификой военного времени, неизбежно сократится?

Хуже всего было то, что концерты Армстронга оставляли равнодушными молодежь. Луи никогда не выступал с оркестрами, игравшими в стиле настоящего свинга с использованием такой мелодической техники джаза, как риффы, когда при сохранении граунд-бита один или несколько инструментов поддерживают исполнение солиста дополнительными ритмическими фигурами. Именно такой стиль был особенно популярен в послевоенные годы среди белой молодежи. Сильно поредела и негритянская аудитория Армстронга, для которой совсем еще недавно он был кумиром.

Для любителей джаза не прошел незамеченным тот факт, что, стремясь разбогатеть, Армстронг приостановился в своем творческом развитии. «Конечно, записи серии „Hot Five“ великолепны, — говорили они, — но то, что он делает сейчас, не представляет для нас никакого интереса». Была еще и другая, пожалуй, более важная причина, изменившая отношение публики к Армстронгу. Я имею в виду внезапное появление в 1945 году нового музыкального течения, получившего название «бибоп» (или просто «боп»). Бибоп был создан молодыми, воинственно настроенными негритянскими музыкантами нового поколения, которые не только совершили переворот в музыке, но и решительно выступили против расового неравенства. Горечь и обида, вызванные положением негров в Америке, заставили их критически взглянуть на американское общество, пораженное лицемерием и бездушием, страдавшее от духовной пустоты. Они придерживались самых различных политических взглядов. Многие из них вообще не имели четких политических позиций. Но всех их объединяло желание отгородиться от белых и создать свою самобытную негритянскую культуру.

Боп был не только новой музыкальной формой, но и выражением жизненной позиции. Отсюда и его мятежный, агрессивный характер. Одним из нововведений его создателей было широкое использование так называемых альтерированных аккордов, создающих впечатление диссонанса, что страшно раздражало многих джазменов старой школы и любителей классического джаза. Отказавшись от среднего темпа, рассчитанного на танцующих, боперы играли или очень быстро, или, наоборот, очень медленно. Вместо традиционных акцентов

на первую и третью доли такта они предпочитали делать ударение на вторую и четвертую доли или даже на полусчет. Именно это ритмическое новшество больше всего и озадачивало музыкантов постарше. Никто из них так и не научился играть бибоп.

Боперам и их поклонникам манера игры Армстронга казалась безнадежно устарелой. Впрочем, такое мнение сложилось не только у них. К 1945 году ведущие свинговые оркестры Вуди Германа и Стэна Кентона исполняли авангардистский вариант свинга, по сравнению с которым свинг Армстронга выглядел просто старомодным. Но дело было не только в музыке. Особенно резко молодые негритянские джазмены ополчились против низкопоклонства, фиглярничанья некоторых негритянских артистов эстрады старшего поколения. Возмущенные их пресмыкательством перед белыми, они приклеили им презрительный ярлык «дядюшки Тома». Луи Армстронг был далеко не единственным музыкантом, страдавшим этим пороком, но получилось так, что основной огонь критики обрушился именно на него. Для молодых негритянских исполнителей и их белых поклонников Армстронг, с его маской шута-менестреля, кривляющегося ради удовольствия белых хозяев, стал олицетворением низкопоклонства. Поведение Луи давало достаточно оснований для обвинений такого рода. Мы уже говорили об одной особенности его характера: постоянной потребности нравиться публике. Жизненный опыт Армстронга научил его не жалеть усилий, чтобы расположить к себе всех, с кем ему приходилось иметь дело.

Молодежь забыла или просто не понимала, что положение негров в 1945 году сильно отличалось от того, каким оно было в 1915 году, когда негритянские артисты просто вынуждены были подделываться под «дядю Тома», делая это даже не ради денег, а для того, чтобы просто выжить. Если бы в 1920-х или 1930-х годах Армстронг осмелился проявить непокорность, его музыкальная карьера могла бы на этом закончиться. Больше того, в ту пору расистам ничего не стоило избить или даже убить строптивого негра.

Нельзя не учитывать и того, что Армстронг, Кэллоуэй и другие негритянские музыканты их поколения воспитывались на традициях минстрел-шоу, главным персонажем которого был карикатурный негр-простак, смешно шаркающий ногами, закатывающий глаза, нелепо одетый и не расстающийся с тамбурином. С детства впитав в себя дух этих представлений, Армстронг и его коллеги не могли, да и не хотели полностью отказаться от свойственного привычному жанру стиля

выступлений.

Новое поколение негритянской молодежи не простило им этого. Наверное, по-своему они были правы. Однако показательно, что позже некоторые из них стали проявлять гораздо большую снисходительность к поведению Армстронга. Вот что говорил по этому поводу «Диззи» Гиллеспи: «Если бы меня тогда спросили, как я отношусь к артисту, выступающему, как клоун, с платком на голове, ухмыляющемуся в ответ на проявления расизма, я бы без колебаний ответил: мне это категорически не нравится… Но потом я понял, что, когда великий артист улыбается в лицо расисту, он тем самым как бы говорит: ничто, даже расизм, не отнимет у меня радости жизни» .

Но такая терпимость в отношении к Армстронгу появилась гораздо позже, а в первые послевоенные годы между ним и боперами шла настоящая война. Вот как высказывался в их адрес Луи: «У этих прохиндеев только одно на уме — деньги. Их душит зависть и злоба. Они хотят любой ценой выжить вас со сцены и для этого стараются быть оригинальными. Играть черт, знает как, лишь бы не так, как играли до них. Послушайте, какие нелепые аккорды они исполняют: совершенно бессмысленные, ни о чем не говорящие. Публика изнемогает от их музыки, в которой нет ни запоминающейся мелодии, ни ритма, под который можно было бы танцевать…» .

Gi11espie D., Fraser A. To Be Or Not to Bop. Garden City, 1979, p. 295.

G1eason R. Celebrating The Duke. New York, 1976, p. 52.

Нельзя сказать, что Армстронг остался совсем без поклонников. В глазах пожилых негров он по-прежнему был национальным героем, как и для всех черных в 1930-е годы. Многим белым нравилось его пение, комические трюки, с которыми он выступал по радио и в кино. Но настоящие ценители джаза от него отвернулись, а любители свинга никогда особенно не увлекались игрой Армстронга.

Вначале ни Джо Глейзер, ни его подопечный не ощущали нависшей над ними опасности. Однако карьере Армстронга грозил если не полный крах, то по крайней мере постепенное угасание. Сам Луи всем был доволен. Каждый вечер толпа зрителей восторженно аплодировала своему «Сэчмо». Большего ему и не нужно было. О том, что его ждет в будущем, Армстронг как-то не задумывался. Глейзер, конечно, понимал, что вкусы публики изменились, что теперь ставку надо делать на певцов, а не на оркестры. Он начал работать с вокалистами, среди которых в разное время были такие крупные исполнители, как Билли Холидей, Перл Бэйли, Барбара Стрейзанд и Элла Фицджеральд.

Луи фактически больше не нужен был Глейзеру, но у него никогда не возникало мысли порвать деловые отношения с Армстронгом. Скорее всего, он тоже полностью не осознавал, что необходимы срочные меры, что с окончанием войны в шоу-бизнесе создалась совершенно новая обстановка, к которой надо как-то приспосабливаться.

Как это часто бывало в жизни Армстронга, выручила его случайность. Благодаря выступлениям прессы, которая много писала о джазе, и в особенности о таких его направлениях, как бибоп и диксиленд в возрожденном новоорлеанском стиле, у американской общественности постепенно крепло сознание того, что джаз неотделим от американской культуры. Сторивилл, оркестры на старых речных пароходах, проститутки, танцующие блюзы в прокуренных кабаре, похоронные джаз-бэнды, играющие по дороге с кладбища бодрые марши, чтобы отвлечь близких покойного от горестных мыслей, — все это постепенно превратилось в составную часть американской мифологии, встало в один ряд с преданиями о голодающих братьях-пилигримах, о расставленных в круг фургонах, скрываясь за которыми первые переселенцы отражали нападения индейцев. Выглядело это очень романтично, и неудивительно, что в 1946 году Голливуд решил сделать полнометражный фильм о становлении джаза под названием «New Orleans».

Очевидным кандидатом на главную роль был Луи Армстронг — центральная фигура в истории джаза, человек, который вырос в этом городе и которого уже хорошо знали и ценили кинозрители. Эта новость привела в восторг любителей джаза, но одновременно и насторожила их. Многие годы в голливудских фильмах джазмены изображались алкоголиками, наркоманами или страдающими от непонимания публики гениями. Раздражало их и то, как голливудские режиссеры обращались с джазовой музыкой. Слишком часто на экране шло изображение нескольких джазменов, играющих в жалком кабачке, и одновременно звучала мелодия в исполнении большого оркестра, состоящего из двадцати и более музыкантов, включая исполнителей на струнных инструментах. В общем, поклонники джаза заняли позицию выжидания.

В составленный для съемок оркестр вошли «Кид» Ори, руководивший в те годы одним из лучших на Западном побережье ансамблей, игравшим в новоорлеанском стиле, кларнетист «Барни» Бигард, ветеран новоорлеанского джаза гитарист «Бад» Скотт, Затти Синглтон и два лос-анджелесских музыканта — контрабасист Ред Келлендер и пианист Чарли Бил. «New Orleans» был отснят в течение лета 1946 года, но выпустить его на экран

предполагалось не раньше июня будущего года. Пока же началось широкое рекламирование картины и ее главного героя Луи Армстронга.

Тем временем в освобожденной после разгрома фашизма Франции быстро возрождалась культурная жизнь. Французский джазовый критик и антрепренер Шарль Делоне обратился к известному американскому музыковеду и пианисту Ленарду Фезеру с просьбой помочь ему организовать запись для фирмы «Delaunay's French Swing» нескольких пластинок с участием Армстронга. Получив предложение, Луи пригласил Фезера приехать к нему в Лос-Анджелес, неподалеку от которого на студии «Hal Roach Studios» вскоре должна была начаться запись музыкальных номеров фильма. Вот как описывает состоявшуюся встречу Ленард Фезер: «Луи попросили познакомиться с записями старых пьес, таких, как „When the Saints Go Marchin' In“, „Maryland, My Maryland“, „Hot Time in the Old Town Tonight“, и других. Некоторые из них были аранжировками довольно примитивных новоорлеанских мелодий, записанных на плантациях Луизианы этнографами по просьбе продюсера, другие — обычными пластинками, сделанными еще „Банком“ Джонсоном. Слушая их, Армстронг, Бигард и все остальные джазмены буквально катались от смеха, таким сумбурным было исполнение и так фальшиво играли духовики. В общем, все эти записи оказались настолько плохими, что хотелось спросить — да музыка ли это?»

В октябре ансамбль при участии ударника Майнора Холла, заменившего Синглтона, записал серию пластинок с мелодиями фильма. Поскольку стало очевидно, что музыка Армстронга пользуется спросом, Фезер решил организовать концерт, на котором Луи выступил бы с малым оркестром. Но Армстронг, который терпеть не мог, когда ему говорили, как он должен играть, стал настаивать, чтобы выступление состоялось с привычным ему биг-бэндом. В конце концов нашли компромиссный вариант. Договорились, что в первом отделении он в сопровождении малого оркестра под руководством кларнетиста Эдмонда Холла исполнит пьесы из своего старого репертуара — что-то вроде ретроспективного показа, а во втором будет играть с биг-бэндом произведения современных авторов, включая песню из будущего фильма «Do You Know What It Means to Miss New Orleans?», которую он споет с Билли Холидей.

Концерт наметили на 8 февраля 1947 года. Для нью-йоркских поклонников Армстронга это была первая за многие годы возможность услышать, как их кумир исполняет настоящий джаз. Зал был переполнен. В прессе появились многочисленные, в

основном положительные, отклики. «Вначале Армстронг выглядел слабым, неуверенным исполнителем, — писала обозреватель „Даун-бит“ Ира Левин. — Но чем дальше, тем мощнее становилась его игра, а исполнение некоторых пьес, например „Save It Pretty Mama“, было просто великолепным. Его труба звучала изящно, искренне, волнующе» .

"*Down Beat", July 15. 1965.*

«Down Beat», Mar. 4, 1947.

Успех концерта не прошел незамеченным для заправил шоу-бизнеса. Антрепренер Эрни Андерсон предлагает Армстронгу выступить еще раз с участием гитариста Эдди Кондона, одного из лидеров диксиленда, возрожденного усилиями главным образом белых музыкантов. Особой популярностью пользовались организуемые Кондоном в нью-йоркском зале «Таун-холл» джэм-сешн, которые часто транслировались по радио. На этот раз вопрос о биг-бэнде никем даже не поднимался. Времена больших оркестров прошли. Конечно, указать точную дату, когда они окончательно сошли со сцены, невозможно. Еще весной биг-бэнды доигрывали определенные контрактами концерты, а летом уже исчезли. Андерсон наметил выступление на 17 мая 1947 года в «Таун-холл». Вести концерт был приглашен известный конферансье и знаток джаза Фред Роббинс. А тем временем Армстронга настиг повторный приступ язвы. Затем в начале года, то есть совсем уже незадолго до выступления, он перенес сердечный приступ. Организацию оркестра сопровождения Андерсон поручил трубачу Бобби Хэкетту, восхищавшему специалистов своей изящной, насыщенной хроматическим движением в аккордах игрой в нижнем регистре. Хэкетт пригласил тромбониста Джека Тигардена, ударников Джорджа Г. Уэттлинга и «Сида» Кэтлетта, пианиста Дика Кэри, кларнетиста Пинатса Хакко и контрабасиста Боба Хэггарта. Такой состав «команды» можно считать идеальным. Каждый из ее участников был лучшим в стране исполнителем на данном инструменте. Концерт имел большой успех у публики, вызвав одобрительные отзывы прессы.

9 июня с большой помпой состоялась премьера кинофильма «New Orleans». Худшие опасения поклонников джаза оправдались: фильм оказался посредственным. Главного героя любовной истории играл «Бинг» Кросби. Главную женскую роль исполняла Билли Холидей. Показательно, что героиня картины — служанка, самая подходящая, по мнению создателей фильма, роль для актрисы с темным цветом кожи. Как бы то ни было, но поднятая вокруг фильма шумиха, внимание к кинокартине прессы — все пошло Армстронгу на пользу.

В течение десяти-двенадцати месяцев, предшествовавших выходу фильма, об Армстронге как о джазмене писали больше, чем за все предыдущие годы. Причем, если раньше его рекламировали как менестреля, кино— и радиоартиста, то теперь публиковались трогательные истории о мальчике, выросшем в приюте и научившемся джазу в борделях Сторивилла. Почти без всяких усилий со стороны Армстронга и его менеджера создавался образ гения джаза, вышедшего из трущоб Нового Орлеана.

Сейчас трудно сказать, кто и когда решил, что Армстронг должен переключиться на выступления с оркестром малого состава. Фезер уверяет, что он все время советовал Глейзеру отказаться от биг-бэнда и подобрать его подопечному настоящий джазовый ансамбль. Думаю, что не он один давал подобный совет. Армстронг говорил Джонсу и Чилтону, что идея принадлежала его менеджеру. «Мне было очень легко это сделать, — рассказывал Луи, — поскольку предложение исходило от человека, которого я любил и который, как я знал, желает мне только добра» .

Лично я отношусь к словам Армстронга скептически. Вряд ли все было так легко и гладко. Глейзер считал, что переключение Луи на исполнение джазовой музыки связано с коммерческим риском, и, конечно, же, не торопился выпускать его на эстраду с оркестром, составленным из настоящих джазменов. С другой стороны, он не мог не видеть и преимуществ малого ансамбля, который обошелся бы ему гораздо дешевле и с которым было бы легче работать. Во всяком случае, к лету 1947 года биг-бэнды окончательно сошли со сцены, и Глейзеру не оставалось ничего другого, как сделать из этого соответствующий вывод.

Окончание эпохи больших оркестров оставило многих исполнителей без работы. Среди них оказались такие звезды, как Эрл Хайнс, пятнадцать лет возглавлявший популярный свинговый ансамбль, и Джек Тигарден, чьи попытки руководить оркестром оказались менее успешными. Воспользовавшись этим, Глейзер предложил обоим войти в состав создаваемого им оркестра. Кроме них были приглашены замечательный кларнетист «Барни» Бигард, более десяти лет выступавший с «Дюком» Эллингтоном, долго работавший с Армстронгом ударник «Сид» Кэтлетт, пианист Дик Кэри и контрабасист Морти Корб. Подписав контракт с лос-анджелесским клубом «Билли Берг», предусматривающий испытательный срок, поскольку клуб находился в полосе серьезных финансовых затруднений, Глейзер, используя свои связи и влияние в шоу-бизнесе, организовал умелую рекламу.

13 августа 1947 года состоялось первое выступление, на котором присутствовали многие знаменитости, в том числе композитор Хоуги Кармайкл, Бенни Гудмен и другие. Большое внимание уделила ему центральная пресса. Так, заголовок музыкальной колонки в «Тайм» гласил: «Луи Армстронг отказался от погони за золотым тельцом и возвращается в джаз» . Каждый концерт проходил с аншлагом. Ансамбль «All Stars» имел такой потрясающий успех, что руководство клуба предложило продлить контракт. Глейзер согласился, потребовав повысить оплату до четырех тысяч долларов в неделю. По тем временам это был баснословный гонорар за выступления оркестра из шести музыкантов. С тех пор и до конца своих дней Армстронг мог концертировать столько, сколько хотел, получая вознаграждение по высшей ставке.

Jones M., Chilton J. Louis, p. 175

«Time», Sept. 1, 1947.

Публика была в восторге от игры ансамбля, но мнения специалистов разделились. Осенью 1947 года в состав группы вошла певица Велма Мидлтон, работавшая с последним биг-бэндом Армстронга. Воспитанная на традициях водевиля, Мидлтон исполняла пьесы комедийного характера, удачно подыгрывая Армстронгу, любившему потешать зрителей эксцентрическими выходками на сцене. Но пела она довольно слабо, да и чувство джаза у нее не было развито. Приглашение Мидлтон не оставляло сомнений насчет того, в каком направлении будет развиваться творчество ансамбля «All Stars». И действительно, очень скоро музыкальный обозреватель Ралф Глейзон, проявлявший повышенный интерес к джазовой музыке, с сожалением констатировал, что оркестр Армстронга играет без свинга. Другой музыковед, Джордж Боуфер, писал: «Эта группа даже не пытается играть в стиле диксиленд и не имеет ничего общего с диксилендовскими ансамблями. В исполняемой ими музыке нет ничего нового или сенсационного. Сам „Сэчмо“ смотрится великолепно. Благодаря ему выступление оркестра превращается в настоящий праздник джаза, согревающий сердца тех поклонников джазовой музыки, которые испытывают ностальгию по старым добрым временам… Никогда еще Армстронг не пел с таким чувством и вдохновением» .

«Down Beat», Dec. 3, 1947.

Таким образом, критики были согласны в том, что «All Stars» играет джаз, но расходились во мнениях о его качестве. Однако Джо Глейзеру было глубоко наплевать на их мнение. С его точки зрения, переполненный зал служил лучшим доказательством его правоты.

Трудно сказать, почему оркестр «All Stars» пользовался таким успехом у публики Возможно, потому, что это вообще было хорошее время для американского джаза. Особенно привлекали его выступления любителей джазовой музыки старшего поколения, которые приходили послушать не только Армстронга, но и Тигардена, Бигарда и других ветеранов. И все-таки аудитория оркестра была сравнительно невелика. Американцы увлекались в те годы джазменами-модернистами или диксилендом, самым ярким представителем которого был Эдди Кондон. К тому же многие просто не могли позволить себе часто посещать дорогие клубы, где преимущественно выступал Армстронг. Со временем Глейзер ввел в оркестр сравнительно малоизвестных музыкантов, которым можно было платить гораздо меньше, и стало очевидно, что публику привлекает главным образом сам Армстронг, а не его ансамбль.

Прошло еще несколько лет, и Луи Армстронг стал одним из самых известных эстрадных артистов в мире. Что же сделало его таким знаменитым? К этому времени он уже не мог демонстрировать ту блестящую игру, которой еще совсем недавно покорял аудиторию. Его губа, покрытая рубцовой тканью, потеряла былую силу и эластичность, что отрицательно сказывалось на скорости игры, диапазоне звучания и игровой выносливости. Но тон его был по-прежнему теплым и насыщенным, атака — мощной. Его отличало великолепное чувство ритма. Хотя теперь он уже не часто удивлял слушателей новыми мелодическими фигурами, он все еще лучше, чем любой другой исполнитель популярной музыки, чувствовал музыкальную форму.

Большинству поклонников Армстронга нравилось прежде всего его пение и те остроумные реплики, которыми оно сопровождалось. Но серьезное ухудшение состояния здоровья все больше мешало ему петь. В апреле 1958 года два известных отоларинголога из Вирджинского университета, побывав на концерте Армстронга, заинтересовались его голосом и попросили разрешения его обследовать. В направленном лечащему врачу Армстронга заключении они указали на поражение голосовых связок лейкоплакией — молочно-белыми наростами, возникающими при воспалительных процессах на слизистой оболочке. При этом было высказано предположение, что пациент уже много лет страдает данным заболеванием, возможно, даже с детства.

Но публике, видимо, нравился хриплый голос Армстронга. Луи казался ей таким же милым и привлекательным, как любимый плюшевый медвежонок на буфете. В Армстронге было

что-то такое, что не поддается никакому рациональному анализу. Его откровенность, искренность и прямота согревали души людей. Его пение делало их счастливыми.

Глава 22

АПОФЕОЗ ЛУИ АРМСТРОНГА

В 1946 году Луи Армстронг был всего лишь второразрядной звездой. Но и такого, сравнительно скромного положения он достиг не столько благодаря своим выступлениям с малым свинговым оркестром, сколько тому, что время от времени — в среднем раз в два года — снимался в кино. Однако не прошло и трех лет, как его группа становится «вероятно, самым высокооплачиваемым ансамблем малого состава» . Вскоре Армстронг совершил первую из своих многочисленных, широко разрекламированных зарубежных поездок в качестве посла доброй воли.

«Down Beat», July 1, 1949.

В 1949 году участники праздника «Марди грасс», ежегодно проводимого в Новом Орлеане, избрали Луи «королем зулусов». «Марди грасс» ["Вторник на пасху". — *Перев.*] зародился как веселый карнавал, организованный клубами для белых, большинство которых контролировали состоятельные семейства города. Подготовка к празднику шла в течение всего года. Самым яркими красочным его номером был парад разукрашенных платформ, на которых торжественно восседали «королевы», избранные каждым клубом из числа дебютанток. В начале XX века негритянские похоронные общества, наиболее многочисленные общественные организации цветного населения города, начали проводить собственный фестиваль. Пародируя шествие белых «королев» — аристократок, негры устраивали парад «королей» и «королев», которыми избирались мусорщики, официанты, слуги, люди других рабочих профессий. Главным героем негритянского фестиваля был «король зулусов», и стать им считалось большой честью.

В 1949 году впервые за всю историю праздника и в нарушение его традиций «королем» был избран не простой труженик, а знаменитость, к тому же еще и не гражданин Нового Орлеана. Впрочем, новоорлеанские негры всегда считали Армстронга своим, гордились им. Луи пришел в неописуемый восторг от оказанного ему почета и очень серьезно отнесся к новой для него роли. Он тщательно загримировался, нарисовав на лице темную маску с резко выпяченными губами и огромными белыми пятнами вокруг глаз, надел длинный черный парик,

корону, красную вельветовую мантию с блестками, черное трико и юбочку из травы. Рядом с ним на платформе находилась и «королева», полногрудая контролерша местного кинотеатра. Восседавший на троне Луи пил шампанское и щедро швырял в толпу зрителей кокосовые орехи. Фестиваль и прежде всего его главный персонаж представляли собой настолько колоритное зрелище, что привлекли внимание прессы. Снимки Армстронга в пышном «королевском» наряде обошли все газеты Америки.

Поклонники джаза и негритянские лидеры были шокированы и резко осудили Луи за то, что он позволил себе публично изображать шута. Но Армстронг только отмахнулся от этих обвинений. Он по-настоящему гордился оказанной ему честью и получил от праздника истинное удовольствие. Если ханжи не понимают всей прелести таких народных гуляний, говорил он, тем хуже для них.

Скоморошество в Новом Орлеане послужило ему отличной рекламой. «Тайм» опубликовал в качестве основного материала номера статью об Армстронге, поместив его портрет. Автор описывал романтические подробности детства и юности Луи — нищенская жизнь в Сторивилле, исправительный дом, первые выступления в хонки-тонкс. Публикация послужила сигналом для других средств массовой информации. Теперь все знали, что Армстронг — не только великий музыкант и ведущая звезда шоу-бизнеса, но что из него можно сделать еще и сенсацию.

Благодаря случайному стечению обстоятельств, а также умелым действиям его менеджера к 1949 году Армстронг становится настоящей звездой. Еще недавно его считали всего лишь одним из известных негритянских «развлекателей». Теперь он вплотную приблизился к вершине, взойти на которую удавалось немногим артистам. Но при всем этом Армстронг уже не был ни джазовым музыкантом, ни музыкантом вообще. Он был звездой. В 1950-е годы Луи снимается в девяти художественных фильмах и шести короткометражных картинах. Ежегодно он участвует в шести-восьми популярных телевизионных программах. Его концерты регулярно транслируются по радио. Почти каждое его выступление сопровождается появлением в печати хотя бы краткого сообщения.

Возобновился и выпуск грамзаписей Армстронга. В 1946 году Глейзер заключает контракт с «Victor». Фирма, однако, успела выпустить лишь несколько его пластинок, поскольку в 1948 году в связи с забастовкой профсоюза музыкантов Армстронг прекратил записываться. Год спустя Луи возобновил сотрудничество с фирмой «Decca», продолжавшееся до 1954 года, когда он перешел на положение «вольного художника», что

позволяло ему работать на ту фирму, которая предлагала наиболее удовлетворявшие его условия.

Почти все свои публичные концерты Армстронг давал вместе с группой «All Stars». Во время сеансов записей в ансамбль включали несколько саксофонистов. Но довольно часто он записывался с большими студийными оркестрами под руководством Сая Оливера и Гордона Дженкинса, а также с эстрадными певцами Луи Джорданом и Эллой Фицджералд.

В составе группы «All Stars» время от времени происходили изменения. В 1951 году ушли Джек Тигарден и Эрл Хайнс. Расставание с первым прошло довольно спокойно. Сам Тигарден высказался по этому поводу так: «Луи во мне особенно не нуждался. Он прекрасно обходился и без Тигардена. Что же касается меня, то я хотел иметь собственный оркестр. Мы с Луи все обсудили и прекрасно поняли друг друга» . Уход Хайнса протекал не так гладко. Судя по всему, между ним и Армстронгом произошел какой-то конфликт. Хайнс в течение многих лет тоже считался звездой, и, скорее всего, две знаменитости просто не поделили пальму первенства. "У Хайнса на первом месте всегда было его "я", — объяснял причину размолвки Армстронг. — Именно поэтому он не захотел с нами остаться. Ну и бог с ним! Конечно, музыкант он хороший, но Джо Салливен — вполне достойная замена. Эрл Хайнс вечно носился со своими великими идеями. Мы прекрасно обошлись и без мистера Эрла Хайнса. Что меня действительно огорчило, так это уход Тигардена. Знаете, Джек был мне как родной брат" .

"Down Beat", Aug. 26, 1949. После объявления о своем уходе Тигарден еще целый год выступал вместе с оркестром. — Прим. автора.

«Down Beat», Feb. 22, 1952.

Начиная с этого времени состав ансамбля хотя и постепенно, но неуклонно меняется. Стабилизировался он лишь к весне 1954 года. Среди его участников были тромбонист Трамми Янг, пользовавшийся большим уважением среди музыкантов, пианист Билли Кайл, игравший в стиле Тедди Уилсона, ударник Баррет Димс, а также Бигард, Шоу и Велма Мидлтон. Но уже осенью следующего, 1955, года Бигарда сменил новоорлеанец Эдмонд Холл, которого многие критики считали одним из лучших свинговых кларнетистов. В последние годы жизни Армстронг выступал с ансамблем, состоявшим из Марти Наполеона, Гленна, Барселоны, Мариани и контрабасиста Бадди Кэтлетта.

Удивительно не то, что время от времени в группе происходили перемены, а то, что их было сравнительно немного. Джазовые коллективы всегда отличаются непостоянством. Вечно

одни уходят, другие приходят. Причины этому — самые различные. Среди музыкантов встречаются люди, которым просто надоедает работать в одном и том же ансамбле. Нередки и конфликты на личной почве. Кроме того, нам всегда кажется, что хорошо там, где нас нет. Работать в ансамбле «All Stars» было непросто. Армстронг любил давать в каждом городе всего один концерт и сразу же двигаться дальше, поэтому оркестр все время находился в пути. Никто, кроме Луи, не испытывал особого восторга от такого образа жизни. Репертуар был довольно ограниченным, и оркестрантам приходилось изо дня в день играть одни и те же пьесы, что тоже порядком надоедало. Но, несмотря ни на что, некоторые музыканты выступали в ансамбле по десять лет подряд, а то и больше, а трое умерли, как говорится, в седле.

Такая стабильность достигалась не только высокими гонорарами, но и тем, что оркестранты не испытывали страха за свой завтрашний день. А он постоянно преследует многих из тех, кто занят в шоу-бизнесе. Их работа была довольно монотонной, зато позволяла отличиться. Чтобы иметь передышку, Армстронг постоянно давал своим коллегам возможность играть сольные номера. Благодаря выступлениям с Луи музыканты становились известными десяткам миллионов зрителей. Сам по себе ни один из них никогда не имел бы выхода на такую огромную аудиторию. Еще более важную роль играла поддерживаемая в коллективе дружелюбная обстановка, отсутствие каких-либо интриг. Музыкантов отбирал сам Глейзер, который подходил к этому делу с большой осторожностью. Не желая иметь в оркестре смутьянов, он заставлял каждого кандидата проходить медицинский осмотр, прежде всего для того, чтобы выявить наркоманов. Глейзер считал надежность более важным качеством, чем талант, хотя, конечно, принимал только серьезных, профессионально хорошо подготовленных инструменталистов. Интересно, что в составе ансамбля играли и негры, и белые. Помимо похвального стремления преодолеть расовую дискриминацию в искусстве, Глейзер руководствовался также желанием расширить аудиторию, полагая, что белым музыкантам легче привлечь внимание белых зрителей. Скандальные, не внушающие доверия люди не задерживались в оркестре, что позволяло сохранять спокойную, доброжелательную атмосферу. Что же касается самого Луи, то, как мы уже говорили, он всегда отличался замкнутостью и ни с кем из коллег особенно не сближался. Основное время он проводил в артистической уборной, принимая посетителей, и в гостинице, куда уезжал после концерта, чтобы поесть, выспаться и послушать

музыкальные записи. Это не мешало ему почти всегда быть жизнерадостным, охотно шутить со своими товарищами в автобусе и самолете. Вообще до тех пор, пока тот или иной музыкант добросовестно относился к своим обязанностям и играл так, как хотел того Луи, никаких проблем не возникало. Но если он считал, что ему перешли дорогу, вспыхивала молния и ударял гром.

Вот как описывает отдых Армстронга в его артистической уборной новоорлеанский гитарист, прекрасный знаток и горячий популяризатор джаза Денни Бейкер: «…Его можно было застать сидящим в нижнем белье с одним полотенцем на коленях, другим на плечах и большим белым платком на голове. С намазанными кремом губами Армстронг очень походил на артиста из минстрел-шоу. Он любил пошутить, часто и заразительно смеялся. В его уборной вы могли встретить людей из самых различных социальных слоев: монашек, проститутку в ярком платье, только вышедшего из тюрьмы уголовника и полицейских, слепого, раввина и священника, судью, белых и цветных. Кто только к нему не приходил, и для каждого он находил теплое слово…» .

Из интервью Джексона Берри с Бейкером.

К этому времени выработалась определенная схема выступлений, которой Армстронг придерживался до конца своей жизни и которую он почти никогда не нарушал. Как правило, концерт начинался пьесой в стиле диксиленд. Затем Луи пел одну или две песни, причём по ходу их исполнения каждому оркестранту позволялось сыграть одно-два соло. Заканчивался вечер несколькими пьесами, которые на данный момент имели наибольший успех у зрителей. Армстронг никогда заранее не объявлял своим коллегам, что именно он собирается играть под занавес, но почти всегда его репертуар «ударных» мелодий был очень ограниченным.

Чаще всего заключительным номером программы шла пьеса «Blueberry Hill», автором которой считали исполнителя ковбойских песен Джина Отри. Фактически же это была вольная аранжировка старинной народной песни «Little Mohee». «Blueberry Hill» пользовалась популярностью еще в начале 1940-х годов. Армстронг запомнил ее и десять лет спустя решил записать. Это была лирическая пьеса с очень простой мелодией и бесхитростным текстом, словом, одна из тех, которые так охотно исполняют популярные певцы. В сентябре 1945 года Луи в сопровождении биг-бэнда и хора записал пластинку с «Blueberry Hill» на одной стороне и часто исполняемой в те годы песней «That Lucky Old Sun» — на другой. Пластинка, а точнее, первая из записанных на ней песен очень понравилась любителям музыки.

Всего месяц спустя она заняла почетное двадцать четвертое место среди ста пользующихся наибольшим спросом записей. В дальнейшем ее популярность среди покупателей пошла на убыль, но всем уже было ясно, что, несмотря на свой хриплый голос и джазовый характер исполнения, Луи Армстронг вполне может выступать с подобного рода «романтическими» пьесами. Этим тут же воспользовалась фирма «Decca». «Луи обладал своей, неповторимой манерой пения, — вспоминает Милт Гэблер, — и мы предложили ему записать серию популярных песен». В те годы это была довольно распространенная практика. Если какая-то запись, скажем Тони Беннетта, имела успех, фирмы грамзаписей немедленно выбрасывали на рынок пластинки с этой же мелодией в исполнении других певцов, полагая, что большинство покупателей интересует сама пьеса, а не ее исполнитель. По подсчетам Гэблера, две трети песен, записанных Армстронгом для фирмы «Decca», были заимствованы им из репертуара других певцов. «Луи очень нравились популярные песни, — рассказывает Гэблер. — Он часто слушал их по радио, когда вел машину или во время отдыха. Если какая-то из них оказывалась ему по вкусу, он тут же брал ее на заметку».

Большинство музыкантов, включая джазменов, любят всякую музыку, причем нередко их неразборчивость просто поражает. Армстронг не составлял в этом отношении исключения. Куда бы Луи ни ехал, он всегда брал с собой мощный приемник и магнитофон. Всюду его сопровождали звуки музыки. В последние годы жизни, когда Армстронг страдал от бессонницы, он часто включал магнитофон на ночь, и это помогало ему заснуть. Много времени он проводил, слушая музыку дома, где хранил сотни пленок с записью произведений самых разнообразных жанров.

Луи обладал весьма разносторонним вкусом. Он с удовольствием слушал собственные пластинки, в том числе и самые ранние, оперную и симфоническую музыку. В то же время он любил банальные популярные пьесы в исполнении самых заурядных оркестров. Довольно плохо ориентировался он в джазовой музыке. Наверное, любой хорошо информированный любитель джаза знал о ней больше, чем Армстронг. Больше всего он ценил красивую мелодию, и поэтому не следует упрекать его за то, что зачастую он играл пьесы, единственным достоинством которых был коммерческий успех среди не очень-то разборчивой публики. Они ему просто нравились.

В 1950-е годы популярность Армстронга возросла еще больше. В июльском номере «Даун-бит», посвященном его пятидесятилетию, были опубликованы статьи о творчестве Луи, приветствия и поздравления музыкантов. В 1952 году опрос

читателей показал, что большинство из них считают его «самым выдающимся музыкальным деятелем всех времен и народов» . Второе место занял «Дюк» Эллингтон, четвертое — Гленн Миллер, седьмое — Иоганн Себастьян Бах. В 1953 году Армстронг совершил концертное турне совместно с Бенни Гудменом, закончившееся скандалом. Две звезды оказались не в состоянии поделить славу и даже перестали разговаривать друг с другом. Однако уже на следующий год Луи имел потрясающий успех во время гастролей в Японии, где огромные толпы поклонников восторженно приветствовали своего кумира. В 1954 году вышла книга о его детстве и юности под названием «Сэчмо. Моя жизнь в Новом Орлеане», получившая хорошие отзывы в печати .

«Down Beat», Dec. 31, 1952.

Отдельные главы книги под названием «Моя жизнь в музыке» опубликованы в русском переводе в журнале «Театр», № 10, 12 за 1965 г. и в № 2 за 1966 г. — Прим. перев.

Но наибольшую известность принесли в ту пору Армстронгу не концерты, а его публичные Выступления против расовой дискриминации. В 1954 году Верховный суд США принял свое знаменитое решение, объявившее расовую сегрегацию в школах противоречащей закону. В течение нескольких последующих лет американские негры пытались добиться осуществления этого решения на практике, но безуспешно. Так, осенью 1957 года школьная администрация города Литл-Рока, штат Арканзас, получила указание начать совместное обучение белых и чернокожих детей. Однако, когда последние со своими родителями подошли к школьным дверям, их встретила беснующаяся, плюющая толпа. Губернатор штата Оруэл Фаубус поклялся не допустить десегрегацию. События эти попали в телевизионные программы.

18 сентября, в самый разгар событий в Литл-Роке, Армстронг давал концерты в небольшом, никому не известном городке Гран-Форкс, штат Северная Дакота. В антракте, отдыхая в артистической уборной, он увидел на экране телевизора горстку испуганных негритянских ребятишек, окруженных толпой белых расистов.

В этот момент к Луи зашел молодой репортер местной газеты взять обычное дежурное интервью у знаменитого артиста. Он получил много больше того, на что рассчитывал. Армстронг в разговоре с журналистом разразился настоящей обвинительной речью против американского правительства, заявив, в частности, что президенту Эйзенхауэру «не хватает смелости», чтобы добиться соблюдения собственных законов. «Правительство, которое так обращается с моим народом на Юге, — сказал он, —

следует послать ко всем чертям!»

Смекалистый репортер не преминул сделать из высказываний Армстронга сенсационную статью. Когда Луи позвонили из редакции и попросили подтвердить сказанное, он не преминул это сделать. Статья была немедленно опубликована и потом перепечатана крупнейшими газетами. Выражаясь словами репортера «Даун-бит», «тот гневный глас разнесся по всему свету» .

Вскоре Эйзенхауэр направил в Литл-Рок федеральные войска для обеспечения новых школьных порядков. Утверждать, что именно гневное заявление Армстронга оказало влияние на поведение президента, было бы преувеличением, ибо к подобным решительным действиям тогдашнего главу администрации США понуждали многие обстоятельства. Однако нет сомнений, что заявление замечательного артиста, получившее огромный общественный резонанс, тоже сыграло здесь важную роль.

Весь этот инцидент был совершенно в духе Армстронга. Другой, более расчетливый человек на его месте приберег бы свою гневную тираду для какой-нибудь крупной газеты, например «Нью-Йорк Таймс», или выступил бы с подобным заявлением на пресс-конференции, с тем чтобы вызвать наибольший резонанс в печати. Вместо этого Армстронг просто дал волю охватившим его чувствам, не задумываясь над тем, что его слова, сказанные репортеру маленькой провинциальной газеты, возможно, никто и не услышит.

Как и следовало ожидать, резкое осуждение нерешительности правительства в связи с событиями в Литл-Роке далеко не всем пришлось по вкусу. Консервативная пресса обвинила музыканта в том, что он подыгрывает пропаганде русских. Известный журналист того времени Дж. Бишоп упрекал его в отсутствии патриотизма, а руководство университета Алабамы запретило концерт Армстронга в студенческом клубе. Как это ни покажется странным, но воинственно настроенные негры тоже оказались недовольны Армстронгом. В одной из телевизионных передач с критикой в адрес Луи выступил негритянский певец и актер Сэмми Дэвис, который заявил: «Я не понимаю, как можно протестовать против расовой дискриминации и в то же время соглашаться давать концерт перед сегрегированной аудиторией… В течение уже многих лет газеты охотно публикуют любое высказывание Армстронга, но до недавнего времени он не находил возможным выступить за расовую интеграцию. Я думаю, это — нечестно. Почему он не сделал этого еще десять лет назад? По-моему, ему просто не нужна сегрегированная аудитория» .

«Down Beat», Oct. 31, 1957.

Материалы Института джаза.

Джо Глейзер мгновенно отреагировал на брошенное его подопечному обвинение. «Если Сэмми Дэвис хочет обсуждать поведение Армстронга, чтобы попасть в прессу, — заявил он, — пусть себе делает это. Луи не собирается вступать с ним в полемику. Кого интересует мнение Дэвиса?» .

Мы не можем так же резко отмахнуться от заявления Дэвиса, как это сделал Глейзер. При том внимании, которое уделяла ему пресса, Армстронг действительно мог бы гораздо раньше выступить с заявлением по расовой проблеме, особенно не рискуя при этом своей карьерой. Но вспомним, что десять лет тому назад, о которых говорит Дэвис, со сцены быстро начали сходить биг-бэнды и Луи пришлось заново строить карьеру с помощью малого ансамбля «All Stars». В те годы движение за гражданское равноправие еще не охватило широкие массы негритянских трудящихся. Любой решительный шаг Армстронга в поддержку этого движения сделал бы невозможным его выступления в южных штатах, да и во многих городах Севера тоже. В этих условиях ансамбль «All Stars» мог развалиться прежде, чем начал свою концертную деятельность. Пожалуй, только к 1952 году Луи почувствовал себя достаточно уверенным, чтобы во всеуслышание сказать то, что думал, но и тогда это оттолкнуло от него определенную часть белой аудитории. Что же касается обвинения со стороны Дэвиса в том, что Луи играл для сегрегированной аудитории, то не надо забывать: так было всегда по той простой причине, что другой аудитории в США долгое время вообще не существовало.

Как бы то ни было, но этот инцидент не повлиял на карьеру Армстронга, и позже он неоднократно выступал против проявлений расовой дискриминации в США. Когда в декабре 1959 года репортер «Нью-Орлеанс Таймс» спросил, почему он не приезжает в свой родной город, Луи ответил: "Меня принимают во всем мире, и если в Новом Орлеане меня тоже согласятся *принять,* то я туда вернусь" .

Во время знаменитого марша негритянских борцов за права в Сельме Армстронг заявил корреспонденту Ралфу Глейзону: «Если бы Иисус Христос был негром и участвовал в марше, его бы точно так же безжалостно избили, как избили участников этого марша» . В том же 1959 году в беседе с репортером негритянского журнала «Джет» Луи специально подчеркнул, что не собирается гастролировать в Новом Орлеане, поскольку там все еще запрещены совместные выступления негритянских и белых артистов. «Я не поеду в Новый Орлеан, белые граждане которого безнаказанно могут избить и даже убить меня. И если мне

никогда не придется снова увидеть мой родной город, то меня это не очень-то и огорчит» .

Но хотя Армстронг в конечном счете и занял четкую позицию в вопросе расовой дискриминации, он всегда проявлял осторожность и умеренность, стараясь не переходить определенные границы. Как и прежде, Луи не хотел осложнять свою жизнь ненужными конфликтами. Неоднократно встречавшийся с ним корреспондент «Харперз Мэгэзин» Лэрри Кинг писал в 1969 году: «Армстронг очень неохотно говорил о гражданских правах. Впервые я затронул эту тему в антракте его концерта в Атлантик-Сити, когда он отдыхал в маленькой, тускло освещенной уборной. В ответ я услышал… храп. Когда в следующий раз я повторил свой вопрос, Луи мне сказал: "Знаешь, дело не в цвете кожи. Хорошие и плохие люди есть и среди белых, и среди черных. Тигарден, как и ты, белый техасец. Так вот я ему обычно говорил: „Джек! Ты — беляк, а я — пиковой масти. Но и у тебя, и у меня есть душа. Давай лучше оставим все эти споры и будем играть“. Но однажды, пишет Кинг, „Армстронг вдруг сам заговорил о расовой дискриминации, вспоминая о том, что представляли собой гастроли по южным штатам в годы его молодости“ .

Конечно, как все негритянские артисты его поколения, которым приходилось сталкиваться в жизни с невероятными трудностями, Армстронг проявлял гораздо большую сдержанность, чем воинственно настроенные молодые негритянские «развлекатели». Не удивительно, что американское правительство вскоре начало направлять Луи за рубеж в качестве посла доброй воли. В 1956 году Эйзенхауэр пришел к выводу, что русские успешно используют культурный обмен, и прежде всего музыку и танцы, в пропагандистских целях. Президент запросил у конгресса пять миллионов долларов, чтобы нейтрализовать идеологическую деятельность СССР. Половина этих денег предназначалась для организации выставок, другая — для ознакомления зарубежной общественности с американской культурой. Как писала «Даун-бит», «госдепартамент снова заявил о том, что во многих странах мира растет интерес к джазу» .

Материалы Института джаза.

«Down Beat», Jan. 7, 1960.

G1eason R. Celebrating The Duce, p. 35.

«Jet», Nov. 26, 1959.

«Harper's», Nov. 1967.

«Down Beat», Aug. 8, 1957.

Возможно, интерес к джазовой музыке действительно возрастал, но госдепартамент явно хитрил, выступая с подобными

заявлениями. Это был период, когда негритянское движение за равноправие все больше набирало силу, оказывая растущее давление на местные и федеральные власти. Пресса постоянно публиковала сообщения о сидячих забастовках, маршах протеста, требованиях открыть университеты южных штатов для негритянской молодежи и предоставить проживающим на Юге неграм возможность голосовать, о выступлениях за десегрегацию ресторанов и других общественных мест. А на внешнеполитической арене американское правительство и прежде всего непримиримый антикоммунист, государственный секретарь Джон Фостер Даллес пытались в это время не допустить распространения советского влияния в странах Азии и Африки. Расовая сегрегация в Соединенных Штатах давала советской пропаганде на эти континенты важный козырь. Вот почему госдепартамент решил использовать негритянских джазменов в качестве послов доброй воли.

Армстронг не сразу попал в число избранных. Сказывались опасения, вызванные его заявлением о Литл-Роке. Но в 1960-е годы в Европе, Южной Америке, Японии — повсюду публика встречала Луи с таким энтузиазмом, что в конце концов правительство преодолело свои сомнения и стало направлять его в зарубежные турне по различным, прежде всего африканским, странам. (Во время этих поездок наряду с политическими преследовались и чисто коммерческие цели. Не такой человек был Джо Глейзер, чтобы тратить время попусту.)

Совершенно ясно, что Армстронга использовали для оправдания системы расового неравенства, которую он не мог одобрять. Луи никогда публично не высказывался на этот счет, и мы не знаем, что в действительности он обо всем это думал. В политике Луи разбирался плохо, но, конечно же, не был настолько наивным, чтобы не понимать цели госдепартамента. Поведение Армстронга, думаю, определялось двумя основными факторами. Прежде всего надо сказать, что в те годы его аудитория состояла главным образом из белых. Именно белые чаще всего покупали пластинки Луи, смотрели фильмы с его участием. Благодаря им он стал богатым, получил широкую известность. Армстронг чувствовал себя обязанным своим белым поклонникам и не хотел выглядеть неблагодарным. В то же время многие негры, и прежде всего негритянская молодежь, не только отвернулись от Армстронга и его музыки, но и резко осуждали Луи за нежелание открыто выступить против расовой дискриминации. Армстронга очень ранили эти обвинения. Возмущаясь существованием в стране расизма и, безусловно, поддерживая усилия, направленные на его ликвидацию, он в то

же время отказывался солидаризироваться с деятельностью воинственно настроенных негритянских организаций, которые обвиняли его за это в низкопоклонстве перед белыми, в подражание «дяде Тому». Некоторые участники движения за гражданские права видели в нем чуть ли не своего врага, и это мешало ему занять более четкую позицию в отношении госдепартамента.

Зарубежные поездки Армстронга широко освещались мировой печатью. Газеты и журналы регулярно публиковали материалы и фотографии с изображением Луи, обедающего с главами государств в экзотических одеяниях или играющего на трубе перед толпой встречающих его поклонников, которые тут же, прямо на аэродроме, танцуют под его музыку. Все это выглядело настолько впечатляюще, что известный радио— и телекомментатор и продюсер Эдвард Марроу организовал съемку поездок Армстронга. Из полученной кинохроники сделали часовую телепрограмму под названием «Салют Сэчмо», дикторский текст которой читал сам Луи. В начале 1957 года ее показали по телевидению, а немного спустя, добавив ранее отснятый материал об Армстронге, смонтировали документальный музыкальный кинофильм «Великий Сэчмо». Незадолго до этого, в конце 1956 — начале 1957 года, Милт Гэблер выпустил тщательно подготовленный альбом из четырех дисков, своего рода музыкальную автобиографию Армстронга. Таким образом, через десять лет после выступления в «Карнеги-холл» Армстронг стал одним из наиболее знаменитых американцев. Ни один из соотечественников Луи не был так широко известен за рубежом, как он.

Все чаще грампластинки Армстронга становились бестселлерами. Вслед за «Blueberry Hill» самой популярной записью года стала песня «Mack the Knife» из музыкального спектакля «Трехгрошовая опера» Бертольта Брехта и Курта Вайля, создавших его по мотивам «Оперы нищего» Джона Гея. Идея выпустить такую пластинку, судя по всему, принадлежала сотруднику фирмы «Columbia», большому любителю джаза Джорджу Авакяну. Она оказалась исключительно удачной. Армстронг вырос в тех же условиях, в которых живут персонажи пьесы, забулдыги и подонки, составляющие «дно» общества, а опекавший когда-то Луи «Блэк» Бенни Уильямс вполне мог служить прототипом одного из главных «героев» спектакля — хитрого негодяя Мэкхита.

Сеанс записи состоялся 28 сентября 1955 года. Уже через несколько месяцев пластинка заняла шестидесятое, а затем двадцатое место среди записей, пользующихся наибольшим

спросом покупателей.

В 1963 году один из театров Бродвея решил поставить музыкальный спектакль «Hello, Dolly», драматургической основой которого послужила пьеса Торнтона Уайлдера «The Matchmaker» . Незадолго до премьеры продюсер решил, что было бы неплохо выпустить в рекламных целях пластинку с записью заглавной песни. Начали искать исполнителя. По словам Милта Гэблера, кандидатуру Армстронга предложил некий Джек Ли, представитель музыкальной издательской фирмы «E. H. Morris», напечатавшей партитуру будущей постановки. «Ли направился к Глейзеру, которого знал многие годы, — пишет Гэблер, — с тем чтобы ангажировать Луи. Джо всегда охотно принимал такого рода предложения, поскольку записи пользующихся популярностью песен с удовольствием брали на радио. Так как трудно было предсказать, насколько успешным окажется все это предприятие, он потребовал вперед деньги за участие Армстронга в сеансе, а также подписал контракт на гонорар в виде отчислений за каждый проданный экземпляр будущей пластинки». 3 декабря 1963 года Армстронг вместе с ансамблем «All Stars», усиленным группой струнных инструментов, записал «Hello, Dolly».

«Сваха» (англ.).

Как свидетельствует Корк О'Киф, Глейзер сразу же почувствовал, что пластинка будет пользоваться огромным успехом. Вскоре после выхода первой партии тиража О'Киф пришел в офис Глейзера. Поставив пластинку на проигрыватель, возбужденный менеджер забегал по кабинету, восклицая: «Нет, ты послушай, Корк! Это же явно бестселлер!»

Глейзер не ошибся. В феврале 1964 года «Hello, Dolly» заняла семьдесят шестое место среди самых популярных записей, а уже в мае, потеснив диск ансамбля «Биттлз», вышла на первое место. Такой фантастический успех побудил фирму немедленно заключить новый контракт, по которому Армстронг вместе со своим ансамблем, в состав которого теперь вошли еще струнные и язычковые духовые инструменты, сделал записи своих наиболее известных пьес, включая «Blueberry Hill» и «A Kiss To Build a Dream On». Выпущенный вскоре альбом сразу же занял первое место в списке наиболее популярных дисков.

«Hello, Dolly» и альбом не долго держали пальму первенства. Уже через неделю их обошли другие пластинки. Но все равно это был подлинный триумф. Музыкальная карьера Армстронга достигла своего апофеоза. Мальчик из новоорлеанского гетто взошел на вершину шоу-бизнеса. Ежедневно его записи звучали по радио, он улыбался с экранов телевизоров, Луи стал

непременным участником самых популярных телепрограмм, не менее одного раза в год он снимался в кино. В Новом Орлеане восторженные поклонники Армстронга объявили хижину на Джейн-Элли, в которой родился их «Сэчмо», историческим памятником. Такую честь в Америке до сих пор оказывали только президентам. К сожалению, пока раздумывали над тем, как лучше сохранить ветхое помещение, местные строители, расчищая место для нового здания, снесли его бульдозером.

Несколько иначе относились в ту пору к Армстронгу ценители джаза. До начала 1960-х годов, когда резкое ухудшение здоровья Луи стало заметно сказываться на его игре, некоторые музыкальные критики по-прежнему считали его великолепным джазменом. Однако другие придерживались иного мнения. Временами Армстронг действительно демонстрирует хорошую игру, говорили они, но в целом его выступление — это скорее эстрадное представление, нежели концерт музыки. Что же касается любителей джаза, то большинство из них перестало посещать его выступления, покупать его пластинки, смотреть телепрограммы с его участием. В 1950-1960-е годы появились гораздо более интересные джазовые исполнители. Верность Армстронгу сохранили лишь те, кого одолевала ностальгия по старым добрым временам.

Но если любители джаза отвернулись от Армстронга, то широкая публика, наоборот, проявляла к нему самый горячий интерес, поскольку в свои шестьдесят лет Луи Армстронг стал живой легендой.

Глава 23

ПОСЛЕДНИЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ

В середине 1960-х годов, когда успех пластинки «Hello, Dolly» сделал Армстронга самым популярным эстрадным артистом Америки, его здоровье начало ухудшаться. Несмотря на то что всю жизнь Луи работал, что называется, на износ, долгое время он оставался удивительно здоровым человеком. Никогда особенно не злоупотребляя спиртными напитками, Армстронг нередко, особенно в молодости, любил крепко выпить. Перед едой, а также после окончания рабочего дня он обязательно «пропускал» одну-две рюмки виски. Луи всегда много курил, а с конца 1920-х годов ежедневно выкуривал сигарету с марихуаной.

Поистине убийственной была его диета. В детстве Армстронг привык к простой пище бедняков южных штатов, состоявшей главным образом из риса, бобов, сосисок, свинины и жирного бекона. Впоследствии он мог позволить себе питаться гораздо лучше, а главное, правильнее, но привычка оказалась сильнее. Луи оценил и очень полюбил китайскую кухню, однако, как свидетельствует Люсилл, так и не перешел со свинины на говядину. Продукты, которым он отдавал предпочтение, содержали избыток углеводов, холестерина и, что хуже всего, соли. Кроме того, он постоянно переедал и почти всю жизнь страдал от избытка веса, на пятьдесят-шестьдесят фунтов превышавшего норму. Это очень много для человека его роста. Время от времени Армстронг садился на строгую диету и сбрасывал излишки, но потом снова набрасывался на еду, быстро восстанавливая прежний вес.

Несмотря на советы врачей, Армстронг так и не научился питаться правильно, избегать вредных для него (прежде всего чрезмерно соленых) продуктов. Всю жизнь он полагался в основном на лечение домашними средствами. Когда-то Мэйенн сказала сыну, что главное — соблюдать чистоту тела, как снаружи, так и внутри. Луи непоколебимо верил в это и считал, что совершенно неважно, какие блюда он ест. Главное — следить за кишечником. Он всегда употреблял массу лекарств, особенно всевозможных трав, которые горячо и настойчиво рекомендовал всем своим друзьям и знакомым.

Конечно, человеку, постоянно разъезжающему с места на место, очень трудно организовать правильное питание. Ко

времени окончания выступлений Луи все рестораны оказывались уже закрытыми, и часто ему приходилось ужинать во второразрядных закусочных. А во многих маленьких городках, куда он приезжал на гастроли, не было даже и этого. Правда, с 1950 года при Армстронге постоянно находился личный камердинер, единственной обязанностью которого было заботиться о своем хозяине. Он вполне мог бы следить за питанием Армстронга, но не делал этого, поскольку тот не удосужился дать на этот счет никаких указаний: Луи категорически отказывался верить всему тому, что говорили ему врачи.

Очень истощали организм Армстронга так называемые одноразовые выступления, когда во время гастрольной поездки в каждом городе давался всего лишь один концерт, после чего группа сразу же отправлялась дальше. Глейзер нанял для своего подопечного специальный автомобиль, чтобы тот мог немного расслабиться в дороге. Но Луи стеснялся им пользоваться и предпочитал ездить со всеми вместе в автобусе, оставляя лимузин для других. Хорошо еще, что с годами у него выработалась привычка мгновенно засыпать в любом положении. Сон урывками, на ходу, часы, проведенные в автобусе, поезде и самолете, нерегулярное питание, постоянная смена часовых поясов — все это легло тяжелым бременем на здоровье Армстронга.

Постоянные гастроли изнурительны даже для молодого артиста, хотя и вызывают у него, как правило, подъем настроения и даже энтузиазм. Армстронгу в середине 1950-х годов шел шестой десяток. Двадцать пять лет он провел в непрерывных разъездах. Ему нравилось дать концерт и сразу же спешить дальше. «Одноразовые выступления не так уж плохи, — говорил он в 1957 году музыковеду Дэвиду Халберстаму. — Я соглашаюсь на них, потому что люблю музыку.» Мне было бы нетрудно найти постоянную работу в самом Нью-Йорке, но я легок на подъем, и к тому же лучшая публика — в провинции. А мне нужна публика, я хочу слышать ее аплодисменты… Я музыкант, и мое дело — играть" . Как видно из его слов, Луи любил гастроли. За долгие годы своей творческой карьеры он привык к ним. Тем не менее они сильно его изматывали.

«Reporter», May 2, 1957.

Армстронг страдал хроническим диабетом, правда, в не очень острой форме, и бронхитом, который он, скорее всего, приобрел, ежедневно вдыхая прокуренный воздух танцзалов, кабаре и кинотеатров. Если не считать заболеваний губы и гортани, Луи до шестидесяти лет отличался завидным здоровьем, и это несмотря

на тот изнуряющий образ жизни, который ему приходилось вести. Больше всего беспокойств ему причиняли приступы язвы, открывшейся у него в 1947 году. Три года спустя она настолько обострилась, что стоял вопрос об операции. Однако с этим недугом удалось справиться.

Впервые Армстронг серьезно заболел, когда ему было уже за шестьдесят, 22 июня 1959 года он прибыл в Италию, где предстояло выступление на музыкальном фестивале в Сполето. К счастью, в те годы Луи старался никуда не выезжать без своего врача Александра Шиффа. Доктор Шифф в течение многих лет работал врачом комиссии по боксу штата Нью-Йорк. Там он познакомился, а затем и подружился с Глейзером, который увлекался этим видом спорта. В конце 1950-х годов Люсилл стала опасаться, что во время зарубежных гастролей Луи или кто-то из его оркестрантов могут внезапно заболеть и рядом с ними не окажется врача, который бы говорил по-английски и имел при себе новейшие лекарства. Она попросила Глейзера найти подходящего врача, и тот пригласил Шиффа, поскольку он по роду работы мог надолго отлучаться из Нью-Йорка. С тех пор и до конца своей жизни Армстронг ездил повсюду только с Шиффом, который стал важным членом его группы. Примерно в три-четыре часа утра камердинер Паг разбудил доктора, сообщив ему, что Армстронгу плохо. Войдя в комнату, Шифф увидел Луи, стоявшего на коленях перед кроватью. Казалось, он молится. Его легкие были забиты мокротой, ноги распухли. Шифф немедленно повез Армстронга в местную больницу. В машине Луи, который находился в полном сознании, пытался возражать: «Не знаю, зачем вы меня тащите в больницу. Со мной все в порядке».

На самом деле состояние Армстронга было очень тяжелым: у него оказался сильнейший сердечный приступ. Правильный диагноз поставили не сразу. Шифф полагал, а может быть, просто надеялся, что Луи подхватил респираторную инфекцию. В больнице он нашел для него медсестру, знавшую английский, и записал в истории болезни, что у больного аллергия на пенициллин. Проведя день в больнице, он вернулся на ночь в гостиницу и лег спать. Вскоре его разбудил звонок, и ему сообщили, что у Армстронга поднялась температура. Он быстро оделся и помчался в больницу. Шифф вошел в палату в тот самый момент, когда медсестра готовилась сделать Луи укол… пенициллина. Быстрым движением он выхватил у нее ампулу и швырнул ее на пол.

Газеты всего мира опубликовали на первых полосах известие о болезни «Сэчмо». Репортеры брали штурмом здание больницы, набрасывались на медсестер и телефонисток, пытаясь получить

сведения о больном. Некоторые органы печати сообщили, что у Луи сердечный приступ и что он находится при смерти. Шифф немедленно опроверг это сообщение, безапелляционно заявив, что у его пациента — пневмония. Он знал, что владельцы клубов не хотят приглашать артистов, которые в любой момент могут скончаться прямо на сцене, да и публика тоже платит деньги не для того, чтобы стать свидетелем агонии. И все же, как показала кардиограмма, это, безусловно, был сердечный приступ.

В больницу хлынул целый поток писем и телеграмм от глав государств, простых поклонников джаза с пожеланиями скорейшего выздоровления. Репортеры сновали взад и вперед по черным лестницам, готовые на все, чтобы выяснить, в каком же состоянии находится Армстронг на самом деле. Характерно, что сам больной требовал скорейшей выписки. 29 июня, пролежав в постели всего неделю, он вышел из больницы. Несмотря на предупреждения врачей, Луи в тот же день отправился в римский ночной клуб, где оставался до утра, пел, пил и вообще всячески веселился. А на следующий день он, как ни в чем не бывало, вылетел в Соединенные Штаты, где было запланировано его выступление на стадионе во время грандиозного джазового праздника. Организаторы праздника, конечно же, никак не ожидали, что Луи сможет принять в нем участие, и постарались найти ему замену. Ко всеобщему удивлению, в конце концерта на сцене появился встреченный бурей оваций «Сэчмо» и в течение пятнадцати минут играл дуэт вместе с известным трубачом Джонни Дэнквортом. И это всего десять дней спустя после сильнейшего сердечного приступа. Поразительное безрассудство.

Случившийся в Сполето приступ подкосил Армстронга. Полностью он так и не оправился. Его кардиолог Гарри Зуккер прописал Луи мочегонные средства, посадил на бессолевую диету, добился снижения веса своего пациента. Но Армстронг не очень-то строго соблюдал назначенный ему режим, вел себя слишком вольно. Тем не менее в течение последующих нескольких лет он чувствовал себя относительно неплохо и был в состоянии продолжать концертную деятельность. Казалось, все шло нормально, но это было лишь видимое благополучие.

Начиная с середины 1960-х годов Армстронг становится хроническим сердечным больным. Перебои в работе сердца вызывали у него одышку, ему стало трудно играть на трубе, хотя он и пытался время от времени выходить на сцену. Вскоре Луи пришлось изменить и манеру пения, сокращая отдельные фразы, чтобы в промежутках между ними успеть сделать быстрый вдох. Но состояние его все ухудшалось, и в сентябре 1968 года Шифф снова привел Луи к Зуккеру. Армстронг был совершенно

опухшим, он с трудом дышал. Зуккер поставил диагноз — сердечная недостаточность — и предложил больному немедленно лечь в больницу. Но тот категорически отказался даже выслушать своего врача. «Он чуть ли не бегом выскочил из моего кабинета», — рассказывал впоследствии Зуккер.

По его словам, подобным образом реагируют многие люди, когда сталкиваются с фактом неизбежности смерти. Отказываясь верить в это, они настойчиво пытаются продолжать прежний образ жизни. Армстронг был настолько потрясен свалившейся на него бедой, что на целых две недели вообще исчез. Никто не знает, где он находился все это время. Подозревают, что Луи провел его в Гарлеме среди простых людей, его старых поклонников, которые восторгались им еще в 1930-е годы и видели в нем героя. Среди них он всегда чувствовал себя легко и непринужденно. Луи любил поесть с ними простой пищи, сыграть в азартные игры. Но теперь все это было ему уже не под силу. Он вернулся чуть живой и настолько опухший, что с трудом мог натянуть на ноги ботинки. Напуганный Луи сам направился в клинику Зуккера и робко, с раскаянием на лице вошел в его кабинет. Зуккер немедленно положил его в больницу. Выяснилось, что ослабленное сердце подавало недостаточно крови в почки, и те оказались не в состоянии удалять накапливавшуюся в организме жидкость. После интенсивного курса лечения мочегонными средствами состояние здоровья Армстронга заметно улучшилось. «Тогда-то Луи, наконец, понял, что должен соблюдать осторожность, — вспоминает Зуккер. — С тех пор он являлся ко мне по первому зову. Армстронг держался со мной очень дружелюбно, вел себя разумно. Настроен он был, я бы сказал, философски, любил рассказывать о своей молодости. Мы часто говорили с ним о прошлом, вспоминали прожитые годы».

И все-таки Луи по-прежнему позволял себе отступления от предписанной врачом диеты, и в феврале 1969 года в связи с ухудшением состояния сердца и почек ему снова пришлось лечь в больницу. «Армстронг категорически заявил, что для него нет ничего важнее музыки, — рассказывает Зуккер, — что, если он не сможет играть, жизнь потеряет для него всякий смысл».

Для Армстронга так важны были выступления, что ради них он готов был пожертвовать даже своей жизнью. Какой же необыкновенной силой духа должен обладать человек, чтобы так вести себя в подобной ситуации! Казалось бы, чего ему не хватало. Луи были оказаны все почести, какие только может получить артист. Он оставил неизгладимый след в искусстве. Его творческие достижения стали вехой в истории джазовой музыки.

Не только в США, но и во всем мире лишь немногие артисты эстрады могли соперничать с Армстронгом в популярности у публики. Президенты и короли давали обеды в его честь. Еще в 1929 году музыканты Нью-Йорка торжественно вручили ему часы с надписью «величайшему трубачу мира». С тех пор его буквально засыпали подарками и наградами. Но Луи всего этого казалось мало. Ему всегда не хватало еще одного ангажемента, еще одного зала, еще одного взрыва аплодисментов.

Пока Армстронг лежал в больнице, Глейзер пришел к выводу, что необходимо либо резко сократить намеченную программу его выступлений, либо вообще предложить ему уйти на покой. Сам он не решался сказать об этом своему подопечному и обратился за помощью к пользовавшемуся всеобщим уважением в шоу-бизнесе Корку О'Кифу. «Если я приду с этим к Армстронгу, — объяснял свою просьбу Глейзер, — то не выдержу и расплачусь, да и Луи тоже будет лить горькие слезы». О'Киф, который должен был срочно уехать на Западное побережье, попросил на несколько дней отложить этот разговор. Тогда Глейзер решил, не откладывая дело в долгий ящик, сам сходить на следующий день к Луи. Но визиту не суждено было состояться — Глейзера хватил сильнейший удар. Смотритель здания нашел Джо в лифте. В полубессознательном состоянии он ездил вверх и вниз между этажами. Его срочно доставили в ту же больницу, где находился на излечении Армстронг.

Поскольку Глейзер был без сознания, врачи и Люсилл решили ничего не говорить Луи о случившемся, но тот каким-то образом узнал об этом и потребовал, чтобы его отвезли к нему на каталке. Вернулся он потрясенный. «Джо меня даже не узнал», — сказал он жене. Четвертого июля 1969 года, не приходя в сознание, Джо Глейзер скончался.

После Глейзера осталась организованная им фирма, которая продолжала вести дела различных артистов эстрады, в том числе и Армстронга. Иногда говорят, что Джо неплохо заработал на своем подопечном. Как уверял вице-президент фирмы и ее казначей Дэйв Голд, Глейзер брал с Армстронга за посредничество общепринятые пятнадцать процентов от общего дохода. Остальное, по его словам, перечислялось на личный счет Луи в банке, с которого затем оплачивались все расходы, включая стоимость переездов оркестра, налоги, погашение займа, сделанного во время покупки Армстронгом дома в Нью-Йорке, личные расходы Луи и Люсилл и так далее. Часть получаемых денег Глейзер клал на сберегательный счет в банке, и после его смерти они перешли к Армстронгу.

Несколько иначе рисует денежные отношения между Луи и

его менеджером Люсилл, которая говорит, что Глейзер оставлял себе не пятнадцать, а пятьдесят процентов дохода. Причем она считает, что это вполне справедливая доля отчисления, поскольку Джо не только обеспечивал оркестр, но делал для Армстронга многое и многое другое. Некоторые полагают, что Глейзер забирал себе эти пятьдесят процентов в добавление к обычным пятнадцати. Лично мне кажется — но это не больше чем мое предположение, — что в начале их сотрудничества Джо старался платить Армстронгу как можно меньше и все, что оставалось после расчета с оркестрантами, клал себе в карман. Никакой системы тогда еще не существовало, и все расчеты велись наличными деньгами. Антрепренер того заведения, где предстояло выступать Армстронгу и его оркестру, платил аванс в заранее согласованных размерах, а после концерта Глейзер или его помощники забирали все остальные причитающиеся им деньги. Если посещаемость оказывалась низкой, сумма выплат соответственно уменьшалась. Никто не вел никакого учета. Налоги не выплачивались. Луи не имел ни малейшего представления о том, сколько зарабатывают он и его коллеги-музыканты. Армстронгу, да и большинству других руководителей негритянских ансамблей было трудно в ту пору требовать регулярной финансовой отчетности от белого «босса». Трудно поверить, что Глейзер ни разу этим не воспользовался. Однако со временем между менеджером и его подопечным помимо чисто деловых отношений возникла взаимная человеческая симпатия. Кроме того, по мере развития шоу-бизнеса он обзаводился собственным юристами и бухгалтерами. Вот тогда финансовые дела Армстронга, возможно, стали более или менее упорядоченными, а Глейзер начал получать за свои услуги столько, сколько ему действительно было положено. Впрочем, это всего лишь мои предположения.

Смерть Глейзера потрясла Армстронга. Нельзя сказать, чтобы они были очень уж близкими друзьями, но за те тридцать с лишним лет, которые Джо опекал Луи, они очень привязались друг к другу и каждый занял важное место в жизни другого. Однако, потеряв Глейзера, Армстронг не потерял надежды вернуться на сцену. Весной, после выхода из больницы, он, немного окрепнув, начал договариваться о новых концертах. Теперь ему приходилось все время соразмерять свои желания с физическими возможностями. Армстронгу постоянно не хватало дыхания, и он не мог играть слишком долго. Ему было трудно петь, и он то и дело переходил на речитатив. Луи жил под угрозой смерти и знал об этом. И все равно Армстронг буквально очаровывал публику. Казалось, он обладал какой-то неведомой

волшебной силой. В честь его семидесятилетия в Голливуде состоялся грандиозный прием, на котором присутствовали шесть тысяч семьсот гостей. По специальному заказу изготовили праздничный торт высотой двенадцать футов. Юбиляр чувствовал себя неважно, беспокоили почки, но, несмотря на это, он спел «Sleepy Time Down South», «Blueberry Hill» и «Hello, Dolly». Поклонникам, подарившим ему плетеную качалку, Луи сказал, что он «не настолько уж стар», чтобы проводить время в кресле. Он шутил и дурачился от души и остался очень доволен вечером.

В начале 1971 года здоровье Армстронга снова ухудшилось. Доктор Зуккер предложил ему опять лечь в больницу, но Луи отказался. У него был ангажемент на двухнедельные выступления в отеле «Астория», которые он не хотел отменять. Трудно понять, почему Армстронг так дорожил этими концертами. Ему не раз приходилось выступать на ведущих сценах. Во всяком случае, все отнеслись бы с полным пониманием, если бы он аннулировал свой договор. Но ненасытная страсть к музыке и овациям гнала его на эстраду.

За две недели до первого концерта Армстронг пришел к Зуккеру. Даже сидя в кресле, он дышал с трудом. Вот что рассказывал впоследствии об этом сам доктор: «"Луи, вы можете замертво упасть во время концерта", — сказал я ему. „Меня это совершенно не волнует“, — ответил Армстронг. Он был в каком-то странном, я бы сказал, отрешенном состоянии. „Доктор, как вы не понимаете? Я живу для того, чтобы дуть в трубу. Моя душа требует этого. — Какое-то время он задумчиво молчал, а потом начал делать движения, как если бы держал в руках инструмент. — Вы же знаете, что у меня ангажемент. Публика ждет меня. Я должен выйти на сцену. Я не имею права не сделать это“».

В конце концов решили, что Армстронг вместе с Люсилл снимет номер в гостинице, где предстояли его выступления, и будет выходить из него только на время концерта. Договорились также, что сразу же после окончания срока контракта Луи немедленно ляжет в больницу.

На первом концерте присутствовали некоторые из сотрудников фирмы Глейзера, и в том числе Джо Салли, который в свое время помог Армстронгу получить несколько ангажементов. В зале Салли заметил телевизионного обозревателя, постоянно комментировавшего выступления Луи. После окончания концерта он вместе с журналистом прошел в уборную Армстронга, чтобы послушать предстоящий репортаж.

По словам Салли, обозреватель в своей телепрограмме «буквально смешал Луи с дерьмом». Молча выслушав,

потрясенный Армстронг в смятении обернулся к нему со словами: «Послушай, Джо! Ты ведь все равно будешь меня ангажировать, правда?» Бедный Армстронг! После всех оказанных ему почестей, сделав пластинки, признанные лучшими записями года, после выступлений перед коронованными особами, имея столько наград и призов, после тысяч статей о нем в газетах, иллюстрированных очерков в журналах «Лайф» и «Тайм» и материалов в специализированных музыкальных изданиях, он — снявшийся в нескольких десятках фильмов, участвовавший в огромном количестве теле— и радиопрограмм, он — великий «Сэчмо» — так мало себя ценил и был настолько невысокого о себе мнения, что легковесный комментарий, сделанный наспех никому не известным журналистом, о котором уже через пять минут абсолютно все забудут, поверг его в отчаяние. Как все это было грустно, даже трагично, потому что Армстронг действительно чувствовал себя убитым этой бестактной выходкой. Раны, нанесенные ему жизнью в детстве, так никогда и не зажили. На склоне лет они так же кровоточили и причиняли боль, как и в юные годы.

Увы! Это были последние концерты Армстронга. Закончив выступления в «Астории», он сразу же вновь ложится в больницу, где через некоторое время Зуккеру удается привести его здоровье в относительный порядок. 5 мая Луи выписывается домой. Он чувствует себя несколько лучше, хотя по-прежнему ощущает слабость в ногах. По словам Зуккера, его пациент не выздоровел, он всего лишь остался живым.

Но сам Армстронг считал, что наступило улучшение, и рвался снова на сцену. 5 июля он попросил Александра Шиффа собрать его оркестр для репетиции. Ранним утром следующего дня Люсилл проснулась от ощущения, что с Луи что-то происходит. Она немедленно вызвала Зуккера. Тот вместе с Шиффом сразу же помчался по тихим в этот час улицам Нью-Йорка к дому Армстронга. Когда они приехали, Луи был уже мертв. Сердечная недостаточность привела к отказу почек.

Кончина Армстронга не была неожиданностью для Люсилл, и благодаря этому ей удалось сохранить в этот тяжелый момент присутствие духа. Помогало ей еще и то, что все последующие дни она была очень занята. Смерть ее мужа вызвала настоящий поток самых искренних, глубоких соболезнований. Многие газеты не только США, но и других стран поместили на первой полосе сообщение о его кончине. В заявлении, сделанном президентом Никсоном, говорилось: «Госпожа Никсон и я разделяем горе миллионов американцев в связи со смертью Луи Армстронга. Он был одним из творцов американского искусства. Человек яркой

индивидуальности, Армстронг завоевал всемирную известность. Его блестящий талант и благородство обогатили нашу духовную жизнь, сделали ее более насыщенной» . «Даун-бит» опубликовала некролог, озаглавленный «Кончина одного из величайших людей XX века». Многие ведущие газеты мира, в том числе русская газета «Известия», поместили статьи, посвященные Армстронгу.

«Down Beat», Sept 16, 1971.

Похороны транслировались по телевидению на все Соединенные Штаты. Восьмого июля тело было выставлено для торжественного прощания в учебном манеже Национальной гвардии, предоставленном для этих целей по личному распоряжению президента. Двадцать пять тысяч человек прошли мимо гроба. Отпевание состоялось на следующий день в небольшой церкви, находящейся в округе Корона. Армстронг никогда не отличался особой религиозностью, но он просил, чтобы церемония похорон происходила именно там. Похороны прошли очень торжественно, с участием многих известных деятелей. Их присутствие было лестным, но многие из них не имели никакого отношения к Армстронгу и при жизни Луи, даже в дни расцвета его славы, не пустили бы его на порог своего дома. Среди провожавших покойного в последний путь были губернатор штата Нельсон Рокфеллер, мэр Нью-Йорка Джон Линдси. Гроб несли «Бинг» Кросби, который ни разу так и не пригласил к себе Луи, Фрэнк Синатра, Элла Фицджералд, «Диззи» Гиллеспи и другие. С прощальной речью выступил джазовый пианист Билли Тэйлор. Пегги Ли спела молитву. Надгробное слово произнес ведущий радио— и телевизионных программ Фред Роббинс.

Армстронг знал всех этих артистов. Со многими из них время от времени ему приходилось выступать, но, пожалуй, это были не те люди, которые по-настоящему любили Луи за душевные качества, так ярко проявлявшиеся в его творчестве. Отпевание было очень простым и по просьбе Люсилл прошло без музыки, хотя и говорили, что Армстронг высказывал пожелание, чтобы на его похоронах играл новоорлеанский джаз-бэнд. Он таки играл, только не в Нью-Йорке, а в Новом Орлеане, во время панихиды, на которой присутствовало пятнадцать тысяч человек.

Люсилл Армстронг, приятная, энергичная женщина в возрасте около семидесяти лет, живет сейчас в округе Корона в доме, купленном ею и ее мужем сорок лет назад. Когда-то это было очень приятное место. Но округ за эти годы пришел в упадок, хотя дом по-прежнему удобный, можно даже сказать, богатый. Конечно, все в нем хранит память об Армстронге. Люсилл говорит о Луи как о живом. Ее часто приглашают на мероприятия, связанные о творчеством ее мужа. Двоюродный

брат Кларенс до сих пор живет в Ист-Бронксе в доме, много лет тому назад приобретенном для него Армстронгом. Как ни странно, но сестра Луи, Беатрис, больше известная под именем «Мама Люси», по-прежнему проживает в Новом Орлеане. Ну и, конечно, самое главное, живо музыкальное наследие Армстронга. Великолепные записи, сделанные им в 1920-х и 1930-х годах, сегодня легче купить, чем при жизни их исполнителя. История постепенно ставит все на свои места. Новое поколение любителей музыки, которое не застало «Сэчмо» живым, слушает его пластинки. Точно так же их будут слушать поклонники джаза следующего поколения и, кто знает, скольких еще поколений.

Глава 24

ЗАПИСИ С АНСАМБЛЕМ „ALL STARS"

Анализ грамзаписей, сделанных Армстронгом начиная с 1947 года, когда он расстался с биг-бэндами, и до конца жизни, представляет известную трудность. Существует около 436 оригинальных студийных записей, помимо множества дублей, которые были выпущены позднее. Из числа первых 130 сделано с большими студийными оркестрами, 125 — с «All Stars» и 140 — с другими исполнителями-солистами, такими, как Элла Фицджералд, «Дюк» Эллингтон и Дэйв Брубек в сопровождении различных составов.

Как правило, «Decca» записывала Армстронга поющим популярные мелодии тех лет на фоне большого студийного оркестра, «Columbia» помещала его в более специфически джазовое окружение, «Verve» обычно объединяла его с другой знаменитостью, используя для аккомпанемента небольшой джазовый ансамбль. Милт Гэблер из фирмы «Decca» стал составителем «Музыкальной автобиографии» в четырех альбомах, куда вошли некоторые из лучших образцов творчества Армстронга в данный период.

Но эта часть работы составляет лишь малую толику созданного музыкантом в те годы. Тогда же выходило огромное количество материала с его участием: здесь и записи концертных и клубных выступлений, и музыка из кинофильмов, радиопрограмм и телевизионных шоу. По моим предположениям, различными компаниями в разных уголках земного шара было издано не менее 1500 записей с Армстронгом. Многие из них воспроизводились вновь и вновь в различных сочетаниях. Ханс Уэстерберг, предпринявший грандиозный труд по выявлению и классификации наследства Армстронга, называет это занятие «кошмаром дискографа». Фирмы грамзаписи, неверно атрибутируя произведения, устраивали мешанину и путаницу из работ, сделанных в разные периоды. Больше того, они, случалось, объединяли разные фрагменты, порождая варианты, никогда не существовавшие в действительности. Значительная часть этих пластинок либо давно уже вышла из обращения и доступна лишь в отдельных странах, либо вообще не обнаружена. В довершение всего в фондах фирм грамзаписи, радио— и телевизионных студий, а также в частных коллекциях сосредоточено, возможно,

не меньшее количество материала, принадлежащего к тому же периоду творчества Армстронга и до сих пор издаваемого с той же небрежностью.

Студийные записи в качественном отношении лучше тех, что сделаны во время концертных выступлений. Обращает на себя внимание тот факт, что среди прямых джазовых записей, которые стали возможны лет двадцать назад, лишь очень немногие могут соперничать со студийными работами. Старый миф о том, что вдохновение посещает джазменов в четыре часа утра в прокуренном зале ночного клуба, не подтверждается. Это справедливо и в случае с Армстронгом. Выступая перед восторженными поклонниками, он менее вдумчив и чаще играет на публику, увлекаясь высокими нотами в надежде заслужить аплодисменты. Во время гастрольных поездок он нередко уставал, чувствовал переутомление и старался не делать лишних движений. Армстронг обладал удивительной способностью сохранять энергию. Вот что рассказывает Люсилл Армстронг: «Если Луи приходил в дом, где устраивали в его честь вечеринку, он находил себе стул и не двигался с него до того момента, когда наступало время расставаться. Он никогда не кидался к другим с рукопожатиями. Он никуда не ходил перед выступлением. Никогда не ел перед работой. Все только после…»

Бесспорно, бесконечные перелеты и ежевечерние концерты изнуряли Луи, и наивно было бы ожидать, что в подобных условиях он сможет играть не хуже, чем в спокойной обстановке студии грамзаписи. Да и, кроме того, многое из записанного непосредственно во время выступлений делалось любителями, они использовали домашнюю аппаратуру, и, естественно, качество записей далеко от совершенства.

Возвращение Армстронга к сотрудничеству с небольшими джаз-бэндами шло, как мы уже видели, постепенно. Оно не было практически обдумано заранее. Записи, сделанные Фезером под маркой «French Swing», музыкальные номера для кинофильма «New Orleans», череда концертов, прошедших в первой половине 1947 года, — все это была работа со случайными коллективами. Лишь в октябре 1947 года Армстронг начал официальные записи с ансамблем «All Stars», хотя и прежде уже выступал с малыми группами.

Как выяснилось, Армстронгу понадобилось несколько месяцев, чтобы освоиться в новом окружении. Он слишком привык выдувать высокие звуки в верхнем регистре на фоне игры двенадцати или четырнадцати музыкантов и вначале не мог поступиться своей манерой солировать. Но 8 февраля 1947 года на концерте в «Карнеги-холл» он временами играл просто

прекрасно. «Маус» Рандолф, трубач из оркестра Эдмонда Холла, дублируя Армстронга в первом отделении, исполнил два соло: в пьесах «Tiger Rag» и «St. Louis Blues». Насколько я могу судить, это было вызвано тем, что Армстронга в тот вечер сильно беспокоила поврежденная губа. Совершенно очевидно, что он в то время уже утратил гибкость, когда-то столь ему присущую: дважды Луи растягивает шестнадцатые в относительно медленной пьесе «Save It Pretty Mama». Тем не менее можно обнаружить великолепные куски в "Confessin' ", где Армстронг предлагает несколько свежих идей, в «Dippermouth Blues», в котором чудесно звучит хорус Оливера. А в «Mahogany Hall Stomp» предлагается блистательная версия знаменитого соло Армстронга. На этот раз он играл его с чашечной сурдиной, вместо обычной. Особенно удалась ему исполненная в удвоенном темпе пьеса «Lazy River», пронизанная легким, заразительным свингом. Она открывается нисходящей фразой, в которой запаздывание звука достигается с изяществом, заставляющим вспомнить записи «Hot Five». Что же касается пения, то оно неизменно вызывает удовольствие.

Однако событием, буквально потрясшим поклонников джаза, стал концерт в «Таун-холл» 17 мая. К тому моменту Армстронг уже расстался с большими оркестрами, а «звездный» состав, подобранный Хэкеттом и включавший его самого, Тигардена, «Сида» Кэтлетта и Пинатса Хакко, сам по себе мог привлечь толпы слушателей. Для энтузиастов джаза этот концерт ознаменовал возвращение блудного сына. И действительно, среди записей, сделанных там, есть просто блестящие. Тигарден демонстрирует отличную форму: он играет виртуозное соло в своем коронном номере «St. James Infirmary». Исполнение Армстронга обдуманно и точно от начала до конца. Вынужденная передышка — из-за обострения язвы, — несомненно, дала отдых его больной губе. Атака Армстронга стала остра как бритва, интонация отличается мягкостью. А в заключительном хорусе пьесы «Save It Pretty Mama» он просто парит над оркестром как сокол, вызывая в памяти воспоминания о своих лучших днях.

Пожалуй, наибольший интерес в программе концерта представляли переработанные для квартета пьесы из репертуара «Hot Five». В них Армстронг остается один на один с ритм-группой. «Big Butter and Egg Man» испорчена напряженным финалом в верхнем регистре, но в первом из двух своих хорусов Армстронг развертывает во втором восьмитакте две длинные извилистые фразы, которые, при всем их отличии от того, что было когда-то в подлиннике, сохраняют, однако, прежний аромат. Новая версия «Cornet Chop Suey» — это хриплый выкрик, подтверждающий заразительность свинга, и ее можно было бы

счесть лучшим номером, не будь уже первой версии «Hot Five». Трактовка же «Dear Old Southland», полная блюзовых тонов и берущая за душу, лучше оригинала. Присутствовавшие на концертах (а представлений было два — вечером и в полночь), по-видимому, вернулись домой потрясенные открытием, что старик Луи, чьи пластинки давно уже заиграны, вновь в строю.

К сожалению, надеждам, порожденным этими первыми концертами, не суждено было осуществиться. Очень скоро Армстронг скатывается к шаблону, которому будет следовать до конца жизни: несущиеся вскачь варианты «Tiger Rag» и «I Got Rhythm», растянутые вокальные партии в старых и новых популярных пьесах, наборы заготовок для других исполнителей, дававшие Армстронгу минуты отдыха. Постоянной участницей таких выступлений стала Велма Мидлтон.

Концерт в «Симфони-холл» в Бостоне 30 ноября 1947 года дает представление о таком шоу. У Армстронга здесь несколько превосходных эпизодов. Он играет и поет в «Black and Blue», и новая версия звучит страстно и волнующе. Он великолепно солирует в «Royal Garden, Blues», прекрасно исполняет ведущую партию с излюбленной обычной сурдиной в пьесе «On the Sunny Side of the Street». Однако три номера поет Мидлтон, каждый из остальных участников тоже имеет свой парадный выход, и в итоге Армстронг не занят едва ли не в двух третях программы. К концу представления его так сильно беспокоит больная губа, что он почти перестает играть. И так продолжается вплоть до финала.

После 1952 года, когда ушли и Хайнс, и Тигарден, уровень ансамбля неуклонно стал падать. Эти двое принадлежали к числу величайших музыкантов в истории джаза, и замены им не нашлось. В последующие годы через ансамбль прошло множество блестящих исполнителей, но то были скорее крепкие профессионалы, нежели «все звезды». Даже лучшие из них скатывались вниз из-за мертвящей монотонности раз и навсегда установленных стандартов.

Время от времени джазовые критики мягко упрекали Армстронга в том, что он отдал свой талант во власть коммерции. Джон Уилсон из газеты «Нью-Йорк Таймс» писал о концерте 1959 года: «Одним из парадоксов всемирной известности мистера Армстронга оказывается то, что, выступая перед весьма широкой и в высшей степени восприимчивой аудиторией, он почти ничем не подтверждает обоснованность своей славы» . Иной раз сотрудники фирм звукозаписи пытались поставить Армстронга перед необходимостью играть больше джаза. Так, в 1954 году «Columbia» записала в исполнении Армстронга произведения У. К. Хэнди. Результат получился двойственный. Временами

Армстронг очень хорош. Но значительная часть времени отдана джайву и пению Велмы Мидлтон. Альбом имел коммерческий успех, и в 1955 году «Columbia» предприняла еще одну попытку, выпустив собрание мелодий Уоллера под названием «"Сэчмо" играет „Фэтса“». На этот раз итог был более успешным.

«New York Times», Dec. 28, 1959.

Из всего сделанного Армстронгом за период его работы с «All Stars» самой большой удачей, на мой взгляд, можно признать комплект из четырех альбомов для фирмы «Decca» «"Сэчмо": музыкальная автобиография Луи Армстронга». И здесь, конечно, не обошлось без слабостей, но общее соотношение сил явно сложилось к лучшему. Заслуга издания коллекции принадлежит Милту Гэблеру, который выпускал пластинки Армстронга, когда тот пел на эстраде с большими оркестрами. Гэблер тем не менее был тонким знатоком и любителем джаза и задумал собрать и записать вновь мелодии старого доброго времени, которые когда-то принесли Армстронгу славу и с тех пор ассоциировались с его именем. Он предпочел более широкий подход к делу, стремясь охватить все творчество музыканта. В альбомы вошли и композиции из репертуара Оливера, и блюзы, и номера ансамбля «Hot Five», и ранние образцы работы с биг-бэндами. Не все оказалось равнозначным, но многое действительно удалось. В некоторых же случаях исполнение Армстронга даже превосходит уровень оригиналов. Все записи были сделаны за несколько сеансов в декабре 1956 и январе 1957 годов.

Особенно хороши в этом собрании четыре блюза. Их поет Велма Мидлтон, а Армстронг обеспечивает аккомпанемент, как это и было когда-то. Мидлтон всеми силами старается передать манеру первоисточника, следуя, разумеется, указаниям Гэблера. И хотя достигается это с относительным успехом (Велма весьма посредственная джазовая певица), результат оказывается лучше, чем можно было ожидать. Необходимость воспроизведения старых образцов, несомненно, заставляла ее ограничивать себя, отказываясь от свойственной ей неумеренности. Армстронг здесь великолепен. Он по меньшей мере так же хорош, как и в своих классических оригиналах, а временами даже лучше. Вступительный ансамбль в пьесе «See See Rider», который он когда-то исполнял с «Ма» Рейни, полон надрывающих сердце блюзовых тонов, и, кроме того, в седьмом и восьмом тактах первого хоруса Мидлтон содержится прекрасная мелодическая фигура. Новая интерпретация пьесы «Reckless Blues» (Армстронг впервые записал ее с Бесси Смит в тот январский день 1925 года, когда был сделан и «St. Louis Blues») является одним из лучших среди известных мне образцов блюзового аккомпанемента.

Армстронг использует обычную сурдину, выстраивая одну за другой прочувствованные виртуозные фразы, особенно в третьем и четвертом, а также в седьмом и восьмом тактах второго вокального хоруса.

В этих четырех работах он по-прежнему, в возрасте почти шестидесяти лет, остается непревзойденным мастером блюза.

Великолепна его игра и в новой трактовке пьесы «King of the Zulus». Оригинал содержал некоторое количество комического джайва, повторенного, к счастью без особого вреда, и здесь. Мелодия же, написанная в миноре, звучала раньше у Армстронга спокойно, умеренно. На сей раз он страстен и стремителен. В течение продолжительного времени он остается в верхнем регистре, но это диктуется чувством. Номер превосходен — он полон свежести, новизны, переживания.

В данной серии Армстронг вновь обнаруживает пыл и непосредственность былых дней. В своем возрасте он не утратил чувства джаза, способности к свингованию. И если даже признать, что несколько иссяк фонтан его изобретательности, тем не менее Армстронг по-прежнему оставался впереди окружавших его музыкантов.

Работа еще приносила ему моменты удачи. Однако конец был близок. После сердечного приступа, случившегося в 1959 году в Сполето, состояние здоровья Армстронга ограничивало его исполнительские возможности. Ему следовало оставить сцену, взяться за мемуары и появляться на публике лишь по торжественным случаям. Но это был бы не Луи Армстронг. Свои последние грамзаписи он сделал в августе 1970 года в Нэшвилле с кантри-группой. А в феврале 1971 года, всего за четыре месяца до кончины, он прочитал для записи стихотворение Клемента Мура «Ночь перед рождеством». Он выступал в телевизионных шоу и в последний раз вышел на эстраду в отеле «Уолдорф-Астория». В июле 1971 года смерть поставила точку.

Глава 25

ПРИРОДА ГЕНИЯ

Оглядываясь на творчество Луи Армстронга, больше всего поражаешься двум вещам. Во-первых, тому, какое огромное воздействие оно оказало на музыку XX века. Почти невозможно, включив радио, услышать музыку, в которой не сказалось бы влияние Армстронга. Ниже мы еще остановимся на этом подробнее. Во-вторых, изумляет, насколько бессмысленно и бесплодно он расточал свой талант. Можно утверждать без преувеличения, что две трети своей творческой энергии он потратил впустую. Если бы Луи прекратил свою концертную деятельность еще в 1933 году, то есть после второй поездки в Англию, наше мнение о нем как о музыканте вряд ли было бы другим. Конечно, выступления Армстронга в кинотеатрах и танцзалах усиливали его влияние на джазменов, особенно на трубачей. Но уже начиная примерно с 1938 года образцом для молодых исполнителей стали в первую очередь Рой Элдридж, «Диззи» Гиллеспи, никогда не считавший Армстронга своим идеалом, и целый ряд других восходящих звезд. Наибольший след в музыке оставили выступления Армстронга с оркестром Хендерсона, пластинки серии «Hot Five» и записи, которые он сделал вместе с биг-бэндами для фирм «OKeh» и «Victor». Что же касается записей фирмы «Decca», то лишь шесть из них служили образцом для подражания другим музыкантам, причем три— «Jubilee», «I Double Dare You» и «Struttin' with Some Barbecue» — были сделаны во время сеанса, состоявшегося в январе 1938 года.

Но даже много лет спустя после того, как вершина творческих возможностей Армстронга была им пройдена, он все еще мог играть замечательный джаз. Об этом, в частности, свидетельствует записанный им в 1957 году альбом «Музыкальная автобиография». Изменился его амбушюр, причем, конечно же, не в лучшую сторону. Заметно оскудела безграничная когда-то творческая фантазия, и все же, когда Луи хотел, он мог играть просто великолепно. К сожалению, такое желание навещало его в те годы нечасто. Я не знаю ни одного другого американского артиста, который бы так неразумно распорядился своим талантом, как это сделал Армстронг. В чем же причина этого?

Думаю, их две. Одна связана со спецификой того культурного

окружения, в котором он вырос, другая — с особенностями его психики. Среде, в которой формировалось мировоззрение Армстронга, было чуждо представление о художнике как об особом существе, наделенном божественным даром и потому облеченном священным долгом перед обществом, — представление, которое начиная с эпохи романтизма становится важной составной частью западной культуры. У американских негров не было времени заниматься искусством. Как в период рабства, так и после освобождения восемьдесят процентов своей жизни они отдавали работе и сну. Около двадцати оставшихся посвящались семье и выполнению общественных обязанностей, и уж совсем немного приходилось на удовольствия. Негры не читали книг, поскольку были неграмотными, не посещали театры, концертные залы, картинные галереи, куда их просто не пускали. Из всех видов искусства единственно доступным для них была музыка, в основном самая что ни на есть примитивная.

Еще в прошлом веке распространение негритянской музыки вызвало к жизни особую профессию «черного развлекателя», эстрадного актера-музыканта. Поющий и пританцовывающий чернокожий оказался более приемлемым для белых, чем негр, пытающийся проявить себя в более серьезных видах искусства, которые были для него закрыты. Юность Армстронга пришлась как раз на те годы, когда еще существовало так называемое минстрел-шоу, традиционным персонажем которого был комический негр-простак. Но разве мог кто-нибудь изобразить негра лучше, чем сам негр? Поэтому профессия актера минстрел-шоу стала к этому времени чисто негритянской, и наиболее талантливые из негров прочно освоились в этой сфере массового искусства.

Довольно часто Армстронга обвиняли в том, что он приносит искусство в жертву коммерческим интересам. Однако до сих пор судьи не отдают себе отчет в том, что джаз возник и развивался как одно из направлений шоу-бизнеса. Джазмены выступали не в концертных залах, а в кабаре и кинотеатрах. Немудрено, что сам Луи считал себя скорее «развлекателем», нежели музыкантом-виртуозом.

Короче, Армстронг смотрел на свою профессию совсем не так, как смотрели на нее в 1930-х годах белые ценители джазовой музыки, идеализировавшие положение джазмена в обществе. Даже слово «джаз» он употреблял довольно редко, но еще реже от него можно было услышать слово «искусство». Думаю, он не до конца понимал даже смысл этого слова. Во всяком случае, Луи, безусловно, не вкладывал в это понятие всего того, что вкладывают в него музыкальные теоретики. Бессмысленно

обвинять Армстронга и в том, что он «продавался». В стремлении развлекать аудиторию, доставлять ей удовольствие Луи просто следовал традициям своей профессиональной среды.

Конечно, любой из нас может, если очень захочет, подняться над собственной средой, преодолеть ограниченность ее воззрений и представлений. Способность к этому свидетельствует, кстати говоря, о мудрости человека. Армстронгу мешало сделать это очень многое, и прежде всего его необразованность. На всю жизнь он остался пленником взглядов, усвоенных в юности. Он просто не понимал, почему ему советовали отказаться от саморекламы, от гримасничания, от исполнения пустых, банальных пьес. В самом деле, почему он должен был повернуться спиной к аудитории, которой все это так нравится и благодаря которой он разбогател?

Но традиции взрастившей Армстронга культуры были не единственным фактором, повлиявшим на формирование его характера. Глубокий след в сознании Луи оставило также и то окружение, в котором прошло его детство. Крайняя нищета, как материальная, так и духовная, не могла не наложить отпечаток на его личность. В течение многих лет, вставая утром, Армстронг не знал, ждет ли его вечером настоящий ужин, или ему придется лечь спать полуголодным. Помимо физического, Луи испытывал еще и психический голод. У него не было настоящего отца, да и мать частенько им пренебрегала, и, чтобы как-то выжить, он постоянно вынужден был искать поддержку у чужих людей.

Армстронгу было уже под тридцать, когда он вдруг обнаружил, что посетителям кабаре «Сансет» нравятся и его пение, и его гримасы. Публика, часто довольно многочисленная, приходила в неподдельный восторг от его номеров. Люди смеялись, аплодировали, с удовольствием танцевали под его музыку и требовали, чтобы он пел и играл еще и еще. Наконец-то он чего-то добился в жизни, и ничто, даже угроза смерти, не могло заставить его пожертвовать успехом у зрителей. Теперь, как только Армстронг сталкивался с конкуренцией, он немедленно бросал своему сопернику вызов. При его застенчивости и неуверенности в себе ему нелегко было решиться на открытый бой, но он преодолевал свойственную ему стеснительность и буквально «выдувал» соперника. Луи настолько дорожил своим положением популярного артиста, что в подобных ситуациях от его робости не оставалось и следа.

Безграничная любовь зрителей действовала на Армстронга как живительная вода. Постоянная потребность в поклонении публики многое объясняет в поведении Луи. Именно отсюда вытекает его стремление любой ценой привлечь к себе внимание,

его готовность исполнять любые, в том числе и самого низкого пошиба, трюки, его неутолимая жажда аплодисментов. Однажды, когда Армстронгу было уже под шестьдесят, он признался Халберстаму в том, что «…ему нужна публика, он хочет слышать ее овации». Просто неразумно было ожидать, что Луи пожертвует своим реальным успехом в шоу-бизнесе ради эфемерного «чистого» искусства. Армстронга как творческую личность погубила совокупность тех обстоятельств, в которые он был поставлен жизнью в силу своего происхождения. Если бы он родился белым или появился на свет хотя бы не на расистском Юге, если бы он рос в нормальной, полноценной семье и имел бы настоящего отца, его судьба могла бы сложиться совершенно иначе. Как? Кто может это сказать наверняка? Будь Армстронг сыном белых родителей, принадлежавших к среднему классу, он, возможно, стал бы знаменитым хирургом и играл бы камерную музыку в домашнем квартете ради собственного удовольствия.

Великие художники прошлого не скрывали своего стремления к славе, считая его совершенно естественным. Лучшие из них приобрели огромную известность. Среди них Гендель, Диккенс, Байрон, Толстой, Ватто и многие, многие другие.

Правда, некоторые из крупных деятелей культуры, в том числе и современных, были преданы идее «искусства для искусства», они считали и считают, что художник вовсе не обязан, больше того, не должен потакать вкусам толпы. Однако такие шедевры искусства, как «Макбет» Шекспира и «Илиада» Гомера, «Женитьба Фигаро» Моцарта и «Царь Эдип» Стравинского, роспись сводов Сикстинской капеллы Рафаэля, — все это создавалось для того, чтобы выразить идеи, предназначенные для определенной публики, так что стремление художника нравиться само по себе вовсе не означает, что он «продает» свое искусство.

В романе Томаса Манна «Доктор Фаустус», повествующем о жизни немецкого композитора, один из персонажей, явно выражая точку зрения автора, рассказывает: «Мы говорили о соединении изощренного и народного, о ликвидации пропасти между мастерством и доходчивостью, между высоким и низким, в известном смысле осуществленных литературным и музыкальным романтизмом, после которого, однако, глубокий разрыв и разобщенность между добротным и легким, достойным и занимательным, передовым и ходовым снова стали уделом искусства. Разве можно было назвать сентиментальностью все более сознательную потребность музыки — а музыка отвечает за все — выйти из своего респектабельного уединения, найти себе общество, не став пошлой, и говорить языком, который понимали

бы и непосвященные…» .

Манн Т. Доктор Фаустус. Собр. соч., т.5. М., 1960, с. 416-417.

Если подходить к Армстронгу с такой точки зрения, то следует признать, что «коммерческий» уклон в его творчестве не только не вредил его искусству, а, напротив, оказался весьма полезным. В конце концов, пьеса «West End Blues» предназначена развлекать, а не поучать. Беда Луи не в том, что он старался завоевать расположение публики, а в том, что нередко ради этого он не гнушался ничем или, точнее сказать, шел на поводу у невзыскательной публики.

Армстронг слишком часто растрачивал свой талант впустую, но, несмотря на это, он оставил глубокий след в музыке XX века, и оценить его вклад в искусство — дело далеко не простое. Вообразите себе огромное подземное озеро, которое выходит на поверхность в различных местах, настолько удаленных друг от друга, что каждое кажется нам отдельным, самостоятельным резервуаром. Таким представляется мне и влияние Армстронга на современную ему музыку. Чтобы определить значение творчества Луи во всей его совокупности, необходимо прежде всего рассмотреть роль «Сэчмо» в развитии джаза, а затем — воздействие джаза на все те музыкальные течения, которые из него вышли.

Как буйный, свежий ветер, ворвался Армстронг в музыкальный мир, и целых два поколения джазменов плыли под парусами, раздуваемыми этим ветром. Они были мгновенно покорены его ослепительным талантом и не сразу даже осознали, что их корабль развернулся и взял совершенно новый курс.

Из всей совокупности черт, характерных для исполнительского мастерства Армстронга, я бы особо выделил четыре, оказавшие наибольшее влияние на современных ему музыкантов. Влияние каждой из них было настолько глубоким, что даже одна, взятая в отдельности, превращала его в заметную фигуру.

Прежде всего Армстронг поражал своей удивительной техникой. Его тон был насыщенным и ясным, атака — чистой. Он великолепно владел верхним регистром, мог исполнять в быстром темпе самые сложные пассажи. Современная техника игры на медных духовых инструментах была разработана в 1930-1940-х годах американскими музыкантами, выступавшими в составе танцевальных оркестров. Следует, однако, признать, что все они при этом в значительной мере отталкивались от того, что еще до них сделал Армстронг. Многие технические приемы, которые в наши дни стали обычными, в годы становления Луи как исполнителя были совершенно неизвестны. Конечно,

некоторые из коллег Армстронга не уступали ему во владении тем или иным приемом. Например, Джаббо Смит прекрасно играл в верхнем регистре, исполнение Джо Смита отличалось очень красивым, чистым звучанием, превосходный трубач Б. Ролф умел исключительно чисто и точно играть в быстром темпе сложнейшие пассажи. Что же касается Армстронга, то у него вообще не было слабых мест в технике. Владея в совершенстве всеми без исключения приемами, он буквально потрясал своей виртуозной игрой.

Второе достоинство Армстронга заключалось в его знаменитом свинге. Даже сегодня немного найдется джазменов, способных свинговать так, как это делал Луи. Он настолько сильно отрывал звуки от основной метрической пульсации, что нередко самая заурядная, избитая мелодия превращалась в его исполнении в «горячий» джаз. Подчас целый оркестр не мог добиться такого выразительного эффекта, какого легко и непринужденно достигал Армстронг в одиночку. Можно с полным основанием сказать, что именно «Сэчмо» научил инструменталистов настоящему свингу.

Третье великолепное качество Армстронга-исполнителя — это его удивительная творческая фантазия, способность создавать свежие, оригинальные звуковые «мазки». Трудно, пожалуй, назвать какого-либо джазмена или музыканта, работавшего в другом жанре, который мог бы здесь с ним сравниться, за исключением, конечно, великих европейских композиторов XIX века. Хотя, как мы уже говорили, многие из этих «мазков» рождались спонтанно, в форме импровизации, другие выкристаллизовывались месяцами и даже годами. Лишь немногие музыканты создали такое же количество музыкального материала, как Армстронг.

Очень трудно дать определение последней важной особенности исполнительского стиля Армстронга. Назовем ее «эффектом присутствия», под которым я подразумеваю такую манеру игры, когда у слушателя создается полное впечатление того, что музыкант с ним разговаривает, рассказывая о своих чувствах и переживаниях, делится с ним размышлениями о своей жизни, судьбе других людей, их радостях и горе.

Каждый настоящий джазмен обладает теми или другими из вышеназванных достоинств, и лишь немногие — всеми. Бенни Гудмен свинговал не хуже Армстронга. «Бикс» Бейдербек отличался способностью создавать удивительно изящные мелодические построения. Лестер Янг прекрасно умел донести до слушателей свои чувства и мысли. Немало было трубачей, не уступавших Луи в технике. Но никто из современных ему

музыкантов, даже несчастный гений Чарли Паркер, не обладал *всеми* этими качествами в такой степени, в какой обладал ими Луи Армстронг. Часто именно это и отличает настоящего гения, который изумляет нас тем, как многое он может делать так хорошо.

Важно и то, что Луи вышел на сцену в составе оркестров Оливера и Хендерсона в очень удачное время. Это был период становления джаза, период мучительных поисков путей дальнейшего развития этого музыкального жанра. В те годы наметились два основных направления. Одним из них был так называемый «симфонический» джаз Пола Уайтмена, Джорджа Гершвина, Ирвинга Берлина. Его выразителями были также возникавшие повсюду танцевальные ансамбли, которые играли главным образом готовые аранжировки. От старых танцевальных оркестров они отличались своим составом — место струнных инструментов заняли духовые, — а главное — использованием ритмов регтайма и более сложных ритмических структур, характерных для исполнительской манеры «Original Dixieland Jazz Band». Создателями второго направления стали новоорлеанские джаз-бэнды, и прежде всего знаменитый «Original Dixieland», оркестры Джо «Кинга» Оливера, Джимми Нуна, а также их последователей в северных штатах, где в начале 1920-х годов один за другим создавались джазовые коллективы.

Никто тогда еще не знал, какое же из двух направлений окажется более плодотворным. Вначале белые музыканты и интеллектуалы-специалисты полагали, что именно «симфонический» джаз будет определять лицо жанра и что музыка, исполняемая новоорлеанскими джазменами и их последователями, — всего лишь его упрощенный вариант. Оркестр Оливера и «New Orleans Rhythm Kings» помогли развеять эти убеждения, заставили как белых, так и черных музыкантов поверить в то, что будущее — за новоорлеанским джазом. И все же до середины 1920-х годов спор окончательно еще не был решен.

Но вот одна за другой начали выходить пластинки Армстронга, и все сомнения мгновенно улетучились. Так тает утренний туман в лучах восходящего солнца. Все стало вдруг предельно ясным. Не надо было больше никому и ничего объяснять. Все сразу поняли, что настоящий джаз — это тот, который исполняет Армстронг. С тех пор основное течение джазовой музыки развивалось в том русле, которое проложил для нее великий «Сэчмо».

Было и еще одно, как бы побочное течение, бравшее свои истоки из музыки «Original Dixieland Jazz Band», а позднее «New

Orleans Rhythm Kings», самыми яркими представителями которого считаются «Бикс» Бейдербек и ряд других белых исполнителей среднезападных штатов, пришедших в джаз еще до выхода записей Армстронга. В 1940-х годах это течение трансформировалось в диксиленд, а позднее — в живущий еще и сегодня традиционный джаз и новые формы новоорлеанского джаза. Но и это течение подверглось, фигурально выражаясь, перекрестному опылению со стороны стиля Армстронга. Особенно наглядно это заметно в записях сольных номеров таких исполнителей, как корнетист «Уайлд Билл» Дэвисон и Бобби Хэккет, а также английского трубача Хэмфри Литтлтона, каждый из которых явно испытал влияние Армстронга.

Конечно, Луи не изобрел джаз. Скорее всего, как большинство молодых музыкантов, он начинал с подражания кому-то из музыкантов, игрой которых восхищался. Но, поскольку Армстронг был гений, очень скоро он нашел в новой музыке такие выразительные средства, которые оставались не замеченными другими исполнителями. В те годы джаз был, по существу, не чем иным, как обыкновенным регтаймом с несколько усложненной ритмической структурой. Первоосновой ему служили марши и блюзы. Используя как строительный материал отдельные составляющие элементы того и другого, Армстронг создал совершенно новый музыкальный жанр, не имевший практически ничего общего с маршами и настолько далеко ушедший от регтайма, что заметить между ними какое-либо сходство было почти невозможно.

Интересно поразмышлять о том, каким мог бы стать джаз, не будь Армстронга. Интересно прежде всего потому, что ничего нельзя сказать наверняка. Я полагаю, что исходить надо прежде всего из того, что в середине 1920-х годов, когда влияние Армстронга стало уже заметным, в джазе явно брала верх тенденция к вытеснению новоорлеанского стиля биг-бэндами, игравшими более утонченные в музыкальном отношении, хотя и не обязательно более сложные, аранжировки. Среди них в первую очередь следует назвать оркестры Голдкетта, Хендерсона, Эллингтона. Были и другие, менее известные. В танцзалах и кинотеатрах «симфонические» джаз-бэнды постепенно занимали доминирующее положение. Под влиянием регтайма и новоорлеанского стиля они освоили стандартные джазовые ритмы, и, хотя, с точки зрения новоорлеанских музыкантов, ритмическая структура исполняемых ими пьес оставалась слишком жесткой, для слушателей это было нечто новое, волнующее. Кроме того, оркестранты биг-бэндов начали использовать сурдины, горловые тоны и другие технические

приемы, включая различные способы окраски тембра, разработанные новоорлеанскими джазменами. Наконец, их руководители стали давать своим музыкантам возможность исполнять джазовые сольные номера. Именно о таких оркестрах в середине 1920-х годов писали интеллектуалы, к ним же проявляла наибольший интерес любящая танцевать молодежь и сами музыканты. Многие, особенно интеллектуалы, во все времена считали композитора главной фигурой в музыке, поэтому, когда появилась «новая» музыка, предполагалось, что создавать ее должны они же. Написанная в 1927 году «Дюком» Эллингтоном пьеса «Black and Tan Fantasy», казалось, подтверждала такое мнение. Я почти уверен, что, не появись Армстронг, сочинение джазовой музыки полностью стало бы уделом композиторов. Но тогда тончайшим ритмическим нюансам, выразить которые с помощью нотного письма почти невозможно, уделялось бы гораздо меньше внимания. Воспитанные на европейских музыкальных традициях аранжировщики, такие, как Эллингтон, Дон Редмен, работавший с оркестром Голдкетта Билл Челлис, уже встали на этот путь.

Но пришел Армстронг, и вкусы интеллектуалов и аранжировщиков перестали играть главенствующую роль. Сами музыканты не желали больше смирно сидеть каждый за своим пультом и всю ночь напролет старательно исполнять то, что обозначают черные кружочки. Они хотели играть так, как играл Армстронг. Конечно, Луи был далеко не единственным исполнителем, оказывавшим в те годы влияние на развитие джаза. Пианисты восхищались Хайнсом, исполнители на язычковых духовых инструментах — Сиднеем Беше, на медных духовых — Оливером, особенно ценилась его игра с сурдинами. Например, «Бастер» Бэйли и Джонни Ходжес считали образцом для себя Беше, но и они волей-неволей подражали не только ему, но и Армстронгу.

Разумеется, никто из музыкантов не ставил под сомнение значение Армстронга. «Луи, — говорил „Диззи“ Гиллеспи, — главная причина триумфа джаза». «Луи — отец современного джаза, — вторил ему пианист и аранжировщик Стэн Кентон. — Тут не о чем даже спорить». «Он внес огромный вклад в развитие джазовой музыки, который еще не полностью оценен по заслугам», — согласился с ними модернист «Сан» Ра. «Без Армстронга американская музыка не была бы такой, какая она есть», — категорически заявил аранжировщик Оливер Нелсон .

«Down Beat», July 9, 1970.

В общем, решающая роль Армстронга в становлении джаза очевидна и, на мой взгляд, неопровержима. Но что же я имел в

виду, когда говорил о вкладе Луи в музыку XX века в целом?

Если оставить в стороне то, что принято называть «классической музыкой», то есть произведения, исполняемые в залах консерваторий, музыку нынешнего столетия условно можно подразделить на несколько категорий: рок, народная, кантри-музыка, чикагская школа блюза и целый ряд других. Все эти направления взаимосвязаны и образуют скорее спектр, чем отдельные группы.

Каждое из них в той или иной степени заимствовало многие элементы джаза. Например, мелодии кино и телепрограмм, пьесы, которые звучат в супермаркетах, лифтах или в приемной дантиста, родились непосредственно из музыки, исполнявшейся в 1930-е годы свинговыми биг-бэндами, манера же их игры в свою очередь формировалась под влиянием исполнительского стиля оркестров Хендерсона, Эллингтона и некоторых других. Джаз является одним из краеугольных камней рока, господствующего во второй половине XX века течения в музыке. Ближайшим предшественником рока считается джазовый стиль ритм-энд-блюз. В энциклопедии «Encyclopedia of Pop, Rock and Soul», выпущенной под редакцией Ирвина Стэмблера, сказано: «У нас вполне достаточно оснований полагать, что именно ритм-энд-блюз породил в 1950-х годах в США рок-музыку и примерно в те же годы стиль скифл в Англии. Ранний рок является, по существу, не чем иным, как сплавом ритм-энд-блюза с музыкой кантри-энд-вестерн» .

Сам стиль ритм-энд-блюз сочетает в себе элементы джаза и классического блюза. Он появился в 1940-х годах как чисто коммерческое направление в популярной музыке, рассчитанное на городскую негритянскую публику. В нем использовались и чисто джазовые ритмы, и более жесткий, заимствованный у регтайма «шаркающий ритм». Наиболее известными исполнителями этого стиля были «Ти-Боун» Уоркер, «Биг Джей» Макнили, а также Артур Крудап, который, по словам Джонни Отиса, оказал решающее влияние на Элвиса Пресли.

Лидером течения ритм-энд-блюз в 1940-х годах был джазовый саксофонист Луи Джордан, создавший в 1938 году оркестр «Louis Jordan and His Tympany Five», ансамбль исполнял классический джаз и блюзы комического и фривольного содержания. Этот коллектив считался в тот период самым популярным негритянским ансамблем и служил образцом для многих других негритянских групп. Как утверждает Стэмблер, Джордан «сыграл важную роль в эволюции стиля ритм-энд-блюз, происходившей в 1950-е годы. Кроме того, исполнявшаяся им музыка считается предшественником рок-н-ролла» . Одна из звезд рок-н-ролла,

новоорлеанский креол «Фэтс» Домино говорил, что «он был без ума от Джордана и мог слушать его ночи напролет».

Stambler I. Encyclopedia of Pop, Rock and Soul. New York, 1974, p. 11.

Ibid, p. 280.

Оркестр Джордана в свою очередь подражал нынче совсем забытому ансамблю «Harlem Hamfats», который ориентировался на вкусы негритянской аудитории и специализировался на записи пьес для музыкальных автоматов — во второй половине 1930-х годов они появились во многих негритянских барах, где пользовались огромным успехом. Организатором «Harlem Hamfats» был негритянский антрепренер «Инк» Уильямс. Решив сделать записи миссисипских исполнителей блюзов Джо и Чарли МакКой, он пригласил в качестве оркестра сопровождения джаз-бэнд трубача Херба Моранда. Как пишет Пэйдж ван Ворст, «эта группа удачно сочетала манеру игры, свойственную новоорлеанскому джазу, и стиль Миссисипи-дельта-блюз, создав музыку, которую, по-видимому, можно считать предшественником стиля ритм-энд-блюз» . Таким образом, джаз послужил ритмической основой ритм-энд-блюза, из которого в 1950-е годы вышел рок-н-ролл и все последующие музыкальные течения. Как утверждает Стэмблер, "корни [рок-н-ролла и соул-джаза. — *Авт.*] …уходят в блюз и свинговые биг-бэнды, а если брать еще глубже — в джаз и регтайм" .

Из текста на альбоме пластинок «Harlem Hamfats» фирмы «Polylyric Records».

Stambler I. Encyclopedia of Pop, Rock and Soul, p. 11.

Пытаясь проследить родословную всех этих направлений в музыке, мы, к нашему удивлению, обнаружим, что все они в той или иной мере связаны с творчеством Армстронга. Так, новоорлеанский креол Херб Моранд, руководитель группы «Harlem Hamfats», старательно подражал манере игры Луи, что особенно заметно в таких его записях, как «Lake Providence Blues» и «Jam Jamboree», а также первом бестселлере ансамбля, пластинке «Oh Red». Больше того, он явно копировал, причем совершенно бездарно, манеру пения Армстронга. Чтобы убедиться в этом, достаточно послушать запись пьесы «Tempo De Bucket». Контрабасист группы Джон «Джоу» Линдси в свое время выступал с несколькими оркестрами Армстронга, руководство которыми Луи перепоручал Зилнеру Рандолфу, а кларнетист Оддел Рэнд играл в новоорлеанском стиле.

Таким образом, можно установить прямую связь между Армстронгом и Хербом Морандом и Джорданом, а через них и пользовавшимся популярностью в 1950-е годы стилем ритм-энд-

блюз, а значит и с Биллом Хэйли, ансамблем «Comets» и Элвисом Пресли.

Но и это еще не все. Луи Джордан тоже играл в одном из биг-бэндов Армстронга. Откровенно имитировали стиль Армстронга музыканты оркестров традиционного джаза, используя в качестве образца записи серии «Hot Five». Пусть это покажется странным, но влияние Луи чувствовалось даже в исполнительской манере музыкантов кантри-мьюзик. По словам Стэмблера, Джимми Роджерс, считающийся отцом кантри-мьюзик, очень многое почерпнул из блюзов. В 1930 году Луи аккомпанировал ему во время записи пьесы «Blue Yodel No. 9», ставшей бестселлером, которую Роджерс спел с джазовым свингом. Мы уже говорили о том, что самый популярный в 1930-е годы эстрадный певец «Бинг» Кросби, как и многие другие белые артисты, регулярно посещал кафе «Сансет», чтобы послушать Армстронга. Эти уроки не прошли для него даром. Поклонником Армстронга был и Хоуги Кармайкл, один из лучших композиторов-песенников в период, который считался «золотой эрой» американской популярной песни. Вместе с Луи он участвовал в сеансах грамзаписи. Успех Армстронга-певца, выступавшего с песней «Фэтса» Уоллера "Ain't Misbehavin' ", побудил последнего попробовать свои силы на вокальном поприще. Если Луи с его хриплым голосом имеет успех у публики, то почему бы ему, Уоллеру, самому не петь собственные песни? Явно подражали Армстронгу такие ведущие звезды трубы, как Банни Бериген, Харри Джеймс и «Кути» Уильямс. Фактически все оркестранты биг-бэндов учились у «Сэчмо» искусству солирования.

Таким образом, прямая связь между Армстронгом и различными музыкальными направлениями XX века представляется весьма очевидной. Но все же основное влияние он оказал опосредованно, через джаз, для становления которого он сделал так много и который стал краеугольным камнем многих музыкальных течений. В любом из них незримо присутствует Армстронг. Он был буйным ветром, врывавшимся через открытую дверь, проникавшим сквозь окна и дымовую трубу, высоким пиком, который можно одолеть или обойти, но который нельзя не заметить.

Армстронг не зря считается подлинным гением. Особенно отчетливо это осознаешь, когда вдумываешься в то, как мало заимствовал у других он сам. Видимо, что-то Луи взял у Оливера, что-то у «Бадди» Пти и еще у некоторых музыкантов, среди которых прошла его юность. И все же достаточно ознакомиться с записями хотя бы некоторых из современников Армстронга, чтобы убедиться в том, что никто из них не оказал на него

прямого влияния. Конечно, творчество «Сэчмо» в значительной мере опиралось на все то, что было сделано еще до него, но непосредственного предшественника у Луи не было. Про него не скажешь, что он из кого-то вышел. Он вышел из самого себя. Главным источником творчества Армстронга был сам Армстронг, и этот источник породил так много, что порой кажется, будто природа избрала его своим испытательным полигоном, где должна была пройти проверку музыка XX века, чтобы стать тем, чем она в конце концов стала.

Но, даже если бы Армстронг и не оказал воздействия на формирование многих музыкальных течений, все равно после Луи осталась бы его музыка с ее изумительным звучанием, очаровательными мелодиями, заразительным свингом, остался бы его голос, повествующий о радостях и горестях жизни. И этого было бы более чем достаточно.